حليم جرداق

«أوراين» ORION

من جوقة الثوابت التي أسمها «أوراين»
المفتّحة نجومُها مثل العيون في الخطّ الثلثيّ
أتّخذُ منصّةَ الرّسم
أُعلّم علامتي
وأمدّ بساطي
في فلاة النجوم المنثرة مثل غرغرة الغرقى
تأتلقُ فوقَ الأجداث
تغمز التربةَ التي ترقد تحتها وتحلم
كلُّ نجمةٍ انفلتت من جثّة
ارتفعت مثل حبابة النَّفَسِ الأخير يصعّده الغريقُ
ويتسمّد في تربة القرار
تغمز الأجداث التي تُنبتُ شتلةَ «الفتى السهران»
أراها عندما أعود من السّهر
كلّ جدثٍ هاجع تحت نجمته
ترعاه من شتلة السّماء
المنوّه بأزهار «الفتى السهران»
«اوراين» البهيُّ الصيّاد العاصي
الذي يطلُّ وعيونه عشرة

يترصّد يتنصّت في سكينة من صوت الصرّار في الليل
على صفحته أضع نقطي
أرسمُ وجهاتي بين ما هو ثابت
وما يدور في الفلك الدوّار
فأشدّ البعدَ التصويريّ الأوّل على مشدّه
وهو قماشةُ الارادة ايّاها، واللّوح المعارض المعاكس الذي يمرُّ ويقطعني إلى خلف وأمام
ويصوّب مروري الليليّ في منطقة البروج
فانتصبُ في البعد التصويريّ الثاني
وهو شقٌّ يجرح قمّةَ الجبين
ويشطرني في خطّ التماثل الرّبيعيّ
إلى يمنة ويُسرى
ويمتدُّ من الثور إلى اللّوذعي العقرب الفيصل الذي
بقربه أمدُّ الواني وأحلم حتى أتبيّنَ
البعدَ التصويريّ الثالث الذي يزيّحه خطٌّ
يضرب من برج الأسد
ويغمّس في دلو المعمدان بالمقلب الثاني
ويبسط وسوعاً يغمرني حتى قصبة الصدر العليا
ويؤرجحني بين فوق وتحت
في مهبّ الأهواء والأمزجة فتكتمل الأبعادُ الثلاثة لصورتي الكبيرة
وتتعطلُ كلُّ نسبيّة
ويستحيل التمييز بين الساكن والناشط
وبين الداني والمبتعد
إلّا
بالجهد المبذول في ايقاع التّنفس
وطواف السوائل
يحرّضها مهمازُ العطش والجوع
تجاه الرأس الذي يتربّع مترفّعاً
في المقعد المُعلّى
لا جهات ههنا حيثما أتلفّت

لا مساحات
لا جهات ههنا في بحور القرص
لا مسافات لأقدام
لا أبعاد لأعداد ههنا عندي
في بحور المدارات الملحلحة أمامي ورائي وحواليَّ
أتنسّم وهجَ البروج
أتشرّب ما يخصّها من النبالة
واستحمُّ في يمّها المرنّم بين السفينة «أشرف لوكب»
وشواطىء قرص الحيوان
ألعبُ بين الشاطىء والسفينة «أشرف لوكب»
وغنيمتي إيابٌ بطبعة جديدة منقّحة ومزيدة.
لا جهات ههنا
لا حيّزات من فراغ عندي ههنا
المسافاتُ أضلاعٌ في صدر الطائر النازح
الجهاتُ مرافق معاصمُ
الوجهاتُ صدورٌ تَتَنَفّسُ
رجمٌ ينصبّ من البروج العشرة والاثنين
يطاردُ وهجَ الأصفر
يكشّفه ويرميه على المسطاح
لطخات تراها جميعُ مسام البدن
نيازك تفرُّ وتنقذف من الممرّ المتوتّر
بين العقرب والثور
لا تحرق يدي إذا يدي لمستها
يدي التي تفرّق بين المادّية والتّفل
في ألوان النشاط
فوق تحت خلف أمام يمين يسار
ما هي حيّزات من فراغ
هي جاليات من الأمّهات
ومن امّهات الامّهات

ومن اخوات النوع والاستحالة
وجوه وأعتاب هي
مرورٌ من تحت قوس السّحاب
الطّحال يستحيلُ أذناً للموسيقى
عندما ينقلب المسطاحُ التصويريّ ويدور
ويصير الفوق تحتاً والخلف اماماً واليمين يساراً
تصبحُ الكليتان عينين
والحنجرة تصير رحِماً في المستقبل
ملكٌ يتنفّس الأبعاد برئتيّ
وحياته تخصّني
وساعته الكونية تصيح
وتنطق بأحمر عرف الديك
لوني المريخ
الكريّةِ السماويّة الحمراء في دمي الذي
يدور دورة التجاذب والتضاد
بين أمزجة الأحمر وأمزجة الأزرق الذي هو الأزرق
الذي أمدّ فيه بساط الإياب البرتقالي واترجّى
وهو الأزرق المنبثق حديثاً من الأسود
وكان مضمراً فيه
كانا جبلة واحدةً عهدَ الإنسان الأوّل بالعين
والآن هو صفيٌّ
يلطم سيلَه سيلُ الأحمر
فتنعقد ربطةُ القلب الصنوبريّة
ويتدحرج الرأسُ
ويعود الحصان حصاناً
والشمس تدور
وترسل الأشعةَ بالقسطاس
بين الرجلين والرأس
ومن عدالة الأصفر في ذهب الأشعة

١٢ ـ مواقف

تخرج نحلتان
تصيران عينين
ينبت حولهما رأس
ويجري الأحمرُ سائلاً ثميناً أسكنه مع زهر الرّمان في اللّون
ويمتزج بالضوء والهواء على صورة أنفٍ يتفتق منه
اكورديون الرّئتين
ويتشكّل الأزرق في هيئة فم تمتدُّ منه الأحشاءُ
ويتدحرج الرّسمُ من الثوابت
إلى المتحوّلات
إلى أرض الحديقة التي
هي ملكٌ خاص.

حليم جرداق
[بيروت]

حليم بركات

حول هذا العدد الخاص

كنت قد اتفقت مع أدونيس منذ حوالى سنتين على تحرير عدد خاص من مواقف حول الرواية العربية. أردت لهذا العدد أن يقدّم رؤية شاملة لواقع الفن الروائي العربي وأن يحلّل مجمل مشكلاته ويعرّف في الوقت ذاته بخصوصياته وطموحاته.

ورأيت أنّ أهم ما يجب أن أقدم عليه في المرحلة الأولى من التخطيط للتحضير لهذا العدد أن أكتب إلى عدد كبير من الأصدقاء والصديقات الروائيين والنقاد في مختلف البلدان العربية وفي أوروبا وأميركا أستشيرهم في الأمر وأطرح عليهم الأسئلة التالية طالباً الاجابة عنها:

١ ـ ما الموضوعات التي يجب أن يعنى بها العدد؟

٢ ـ من تقترح من المساهمين والمساهمات وما طبيعة المساهمة كي يكون العدد شاملاً ومتكاملاً في تمثيله؟

٣ ـ ما هي الأعمال أو الأسماء التي يجب أن نوليها عناية خاصّة؟

٤ ـ مع من نجري مقابلات (لتقديم شهادات عن تجاربهم الروائية)، وما أهم الأسئلة التي نوجّهها؟

٥ ـ كيف تريد (ين) أن تساهم (ي) شخصياً؟

وقد وردتني فعلاً أجوبة عديدة استفدت منها كثيراً وتوصّلت من خلالها إلى

استنتاجات وقرارات منها أنّ العدد يجب أن يتكوّن من ثلاثة أجزاء رئيسية:

ـ دراسات أو أبحاث تحليلية عامة ذات طابع شامل وتمثيلي.

ـ قراءات تحليلية لنصوص محدّدة، وخاصّة الروايات المنشورة حديثاً، يكون القصد منها، في الدرجة الأولى، ليس المراجعة العامة والتعريف بالرواية، بل تبيان منهج التحليل الذي يتّبعه الناقد وكيفية تطبيقه.

ـ شهادات روائية تنطلق من أسئلة محورية وضعتها شخصياً بعد الاستشارة. وقد توصّلت لوضع لائحة من عشرة أسئلة يجدها القارىء في مطلع قسم الشهادات المقدّمة، وقد وصلني منها أقلّ مما كنت أتوقّع.

وكتبت في المرحلة الثانية من التحضير لعدد كبير ممن يمكن أن يساهموا في تقديم أبحاث وقراءات وشهادات روائية، فسمعت من معظمهم ووعد أغلبهم بالكتابة حول الموضوعات التي اتفقنا عليها. لم أسمع من البعض، وتخلّف بعض ممن التزموا بالكتابة. في هذا المجال أذكر أنّ أحد الباحثين الذين التزموا بإعداد بحث متمّم للموادّ الأخرى قد أعدّ فعلاً الدراسة التي كنت قد اتفقت معه عليها، ولكنه رأى من الأنسب أن يبيعها لمجلة أخرى فأسهم ربّما دون أن يدري في ترسيخ ثقافة السوق التجارية.

وفي الوقت الذي سلّمني بعض المساهمين أبحاثهم وشهاداتهم بأسرع مما كنت أتوقّع تأخر البعض الآخر في تسليم دراساتهم مما اضطرنا إلى تأجيل موعد صدور العدد.

وقد تسبّب ذلك الإهمال والتأخير في عدم تضمّن العدد بعض الموضوعات الأساسية التي كنا قد اتفقنا عليها واعتبرناها مهمة في جعل العدد أكثر شمولية وتمثيلاً، ومنها ما يتعلّق بتطوّر الرواية العربية، وعلاقة الرواية بالسيرة الذاتية، ونوعية التغيّرات التي جرت على جماليات الخطاب الروائي، والرواية العربية الحديثة كجنس أدبي مفتوح، والموروث الشعبي في الرواية العربية، واللغة النثرية واللغة الشعرية في الرواية العربية، والرواية والتاريخ، وموقع الرواية في خريطة الأدب العربي، ومكانة الرواية العربية عالمياً، والرواية والسياسة، واستخدام الأساطير والرموز والأحلام في الرواية العربية، وملامح الابداع والجنس والطبقات الاجتماعية في الرواية، وأزمة الرواية بين الشكل والمضمون، وأزمات العلاقات بين الأفراد والمؤسّسات والمجتمع، وغيرها من الموضوعات الأساسية.

أشير إلى هذه التفاصيل ليس لأقلّل من أهمية العدد الذي تمكنت أخيراً من

تحضيره، وهو حقاً يتضمّن أبحاثاً وقراءات تحليلية وشهادات روائية تتّصف بالجدية والجدّة والعمق. إنّه حقاً عدد هام، ويؤلّف، مع محاولات عديدة، سابقة من قبل مجلات أخرى، مصدراً هاماً وحافزاً لمزيد من الأبحاث في المستقبل. ومع هذا أقول إنّني توصّلت من خلال هذه التجربة إلى قناعة أعمق بأنّ هناك دائماً فجوات بين ما نطمح إليه وما يمكن تحقيقه فعلاً، وباستحالة استكمال الشمولية والتمثيلية (ومع هذا نصرّ أن نحاول)، وبالإحساس مع محرّري المجلات لما يواجهونه من مشكلات قد لا يدرك القارىء مدى صعوبات التغلّب عليها.

المهم، في الحلّ الأخير، هو الاصرار على المساهمة النقدية في خلخلة البنى الثقافية السائدة وفي خلق البديل المنفتح على مختلف احتمالات المستقبل.

حليم بركات

(٢٠ نيسان/ أبريل ١٩٩٢)

صنع الله ابراهيم

كيف أكتب؟

ليس من السهل أن يتحدث الكاتب عن تجربته. فهو عندما يفعل، يكون كمن يشق طريقه وسط غابة من الأغصان المتشابكة، يحتاج تخليصها من بعضها بعضاً إلى جهد وبراعة، فضلاً عن تعيين نقط البدء.

وربما كانت العوامل الخارجية المؤثرة في مسيرة الكاتب، خير مدخل لهذا الحديث. فهي أقل استعصاء، فضلاً عن أنها عادة ما تكون مشتركة بين عدد من الكتاب، بل وجيل منهم بأكمله.

فلم أكن أنا وحدي الذي تفتّح وعيه على غليان بداية الخمسينات، وشهد مولد التيار الواقعي الجديد في الشعر والقصة والرسم والنحت والموسيقى.

ها هي برجوازية جديدة فتية تستولي على السلطة بواسطة الجيش، وتشتبك في صراع ضار مع الاستعمار والاقطاع. وها هو محمود أمين العالم يخوض مع عبد العظيم أنيس المعركة الشهيرة ضد طه حسين والعقاد دفاعاً عن الدلالة الاجتماعية للفنّ والأدب وعن وحدة الصياغة والمضمون في العمل الفني. ويوسف ادريس يكتب قصصه الأولى بلغة عصرية لا تأنف من استخدام العامية، مصوّراً، هو والشرقاوي، حياة الريف الحقيقية لا السينمائية. واحسان عبد القدوس يعرّي زيف الأخلاق السائدة من خلال تناول عصري لعلاقة الرجل بالمرأة. ونجيب محفوظ، بعد مجاهدة شاقة للأسلوب واللغة، يكتب ثلاثيته الخالدة.

لكن الواقعية الجديدة لم تلبث أن تكشّفت عن وجه غير واقعي بالمرّة.

لقد تقدمت القيادة الفتية للبرجوازية بمشروع قومي طموح للمستقبل، قوامه الاستقلال الوطني والوحدة والتنمية القائمة على التصنيع والعدالة الاجتماعية. وكان من الطبيعي أن تتجمع في هذه النهضة العارمة مجموعة من التناقضات الفريدة على مستويات مختلفة، منها ما بدا شديد الالتباس. فالعُمال، على سبيل المثال، يشاركون في إدارة المشروعات، بينما القهر البوليسي الذي تطلبّه الصراع الضاري ضدّ الاستعمار والرجعية، يطول أيضاً مَن يجرؤ على الاختلاف أو المشاركة.

شيئاً فشيئاً بدا الواقع أكثر تعقيداً من مجرد أغنية للنضال ضد الاستعمار ومن أجل المستقبل، وسادت المجتمع حالة من الاستلاب، وتكشّفت الواقعية الجديدة عن رومانسية ضحلة، لم تلبث أن فقدت مصداقيتها وجاذبيتها.

وتبدى شيء من الشبه بين حالة الاستلاب التي عرفها المجتمع، وتلك التي شهدتها مراكز الحداثة الغربية قبل ذلك نتيجة لأسباب مغايرة مرتبطة بانسحاق الإنسان أمام الآلة والدولة، وتهاوت الامبراطوريات الاستعمارية القديمة، وقد انعكست تلك الأزمة على الرواية الغربية، فلم يعد التسلسل الزمني المألوف يفيد فهم الواقع، ولا الحبكة التقليدية. راوحت الرواية التقليدية مكانها لمغامرات تعتمد التغريب والغموض، وتخاصم الحدث والتشخيص السيكولوجي، والانفعال.

وكان حتماً أن تتأثر الرواية العربية بهذه التطورات بحكم وسائل الاتصال الجديدة التي أوشكت أن تزيل الحدود والقيود، وبحكم أوجه الشبه بين الأزمة هنا والأزمة هناك، وبالتحديد بين النتائج هنا والنتائج هناك، لأننا لا ننسى أبداً أنّ أزمتنا هي وليدة مجتمع يتّجه إلى التصنيع، والأزمة هناك وليدة مجتمع يعاني من نتائج التصنيع.

انطلق نجيب محفوظ في تجاربه مع تيار الوعي، وتعدّد وجهات النظر، والعبث، وبرزت إلى الوجود الظاهرة التي عُرفت باسم «جيل الستينات».

في هذا الجوّ جاءت أولى خطواتي في الكتابة، بقصص قصيرة تعكس تأثرات مختلفة، واهتماماً غير عادي بالشكل والتجريب. وبدأت رواية لم ألبث أن هجرتها عندما تبينت تأثرها الواضح بفرجينيا وولف. ثم بدأت رواية واقعية بأسلوب غنائي، على النسق

السائد، وربما ببعض التأثر بثلاثية محفوظ، طعّمتها بأجواء غامضة تثير الرهبة. وسرعان ما تخليت عنها، وقد عاد يلحّ عليّ السؤال الذي يعرفه كلُّ الكتاب: كيف أعبر عن الواقع، كيف أكتب؟

وفي لحظة يأس ولدت روايتي الأولى «تلك الرائحة»، التي اكتفت بأن ترصد الواقع كما هو دون محاولة للتأويل أو التفسير، على الأقلّ من الظاهر، فقد كان ثمة ايحاء ما من خلال عملية الانتقاء للظواهر المرصودة وانعكس ذلك الاختيار على اللغة، فالجملة فعلية، قصيرة، تخلو من التشبيهات وألوان البلاغة التقليدية، من الترهل والاسترسال المعتادين في السرد العربي، جملة محايدة تقريرية، لا تحيل على شيء، منظومة في تتابع لاهث، لا يتوقف للتحليل والتمحيص والتعقيب، ترصد كل شيء، فظواهر الواقع كلها تتساوى في القيمة، ترصد وحسب، دون أن تحفل بالتقاليد الاجتماعية (فتتحدث ببساطة شديدة عن اللواط والاستمناء)، ولا بالتقاليد الأدبية (فلا تتورع عن الركاكة في التركيب، أو التكرار لبعض الأفعال وأدوات الوصل، ولا تحفل بضيق القاموس المستخدم)، ولكنها تسمح بمعارضات غنائية تتعلّق بالماضي.

ولم تكن صدفة أن صَدَّرت الرواية عند نشرها بكلمة لجيمس جويس على لسان بطل «صورة الفنان في شبابه»، يقول فيها: «انا نتاج هذا الجنس وهذه البلاد وهذه الحياة.. ولسوف أعبِّر عن نفسي كما أنا». وكأنّما حسمت هذه الجملة المرجعية كل شكوكي حول قضية الكتابة.

لكني لم ألبث أن اكتشفت أن معاودة الكتابة بالطريقة نفسها لن تؤدي إلى شيء يذكر، سوى مراكمة لظواهر متشابهة. فما زال الهمّ الأساسي هو الالمام بالواقع، ومحاولة فهمه لا مجرد رصده.

وقد تجلت لي إمكانية لذلك في موضوع «السدّ العالي».

فقد رأيت في هذا المشروع الهندسي الضخم، البؤرة التي يمكن أن تجمع تناقضات الواقع كلها. ذلك أنه وُلد في مواجهة ضارية مع الاستعمار، قديمة وجديدة، واشتمل على عملية ذات مغزى هام، هي تغيير مجرى النيل الذي لم يبارح مكانه منذ آلاف السنين، كما أنه تطلب إدخال آلات وتقنيات جديدة، وتمّ بحماسة شعبية في ظلّ إدارة عسكرية،

واشترك فيه ممثلون لكلّ الطبقات، بل تجلت فيه ملامح الطبقة القادمة إلى الحكم، .وهي طبقة المقاولين والسماسرة ووكلاء الشركات الأجنبية.

وبالاضافة إلى ذلك، انقسم العمل في المشروع إلى مرحلتين، مرحلة أولى من العمل البسيط الواضح، مجرد حفر وردم على نطاق هائل، ومرحلة ثانية صار العمل فيها أكثر فنيّة، على مستوى تقني أعلى، وبآلية أكثر تعقيداً.

ألا تمر الثورات، والانقلابات التاريخية، بهاتين المرحلتين دائماً: في البداية يكون الهدف بسيطاً واضحاً. وكل شيء في أحد لونين: الأبيض أو الأسود. مع أو ضد. والحماسة متوافرة هي والثقة بالمستقبل وبالقدرة على تغيير منحى التاريخ. وليس هناك وقت للتأمل والتحليل. ثم تتحقّق الثورة وتبدأ مرحلة أخرى ذات إيقاع أقلّ: المهام أكثر تعقيداً، والهدف أقل وضوحاً، والظلال الرمادية تزحف على اللونين الأبيض والأسود. ويصبح «هناك وقت للتفكير». في ماذا؟ في أخطاء المرحلة الأولى واحتمالات المستقبل.

ها هنا موضوع، بل شكل غني يسمح بتصوير الجوانب المتعدّدة للواقع، كما يسمح بحلّ تقني آخر: هو تحقيق أقصى وحدة ممكنة بين الشكل والمضمون. ذلك أنّ جسم السدّ العالي نفسه يتكوّن من ثلاثة أجزاء. واحد يواجه الجنوب، وآخر يواجه الشمال، وثالث صغير بينهما، تتمثل فيه البؤرة، بل يحمل اسم «النواة».

وبينما يتألف الجزءان الخارجيان من مواد متماثلة عبارة عن حجارة ورمال بدرجات متعددة من الخشونة والنعومة، فإن النواة تتألف من أكثر المواد هشاشة: من التراب. ومع ذلك يصبح هذا التراب الهش أقوى نقطة في جسم السد إذا ما رتب بصورة معينة تستجيب لحجم المشروع واحتياجاته وظروف التربة، ثم حُقن بمواد معينة، بعضها مستورد من الخارج، ومن الاتحاد السوفياتي بالتحديد.

هنا ظهرت جملة مرجعية جديدة، عبارة عن بيتين من الشعر لميكل أنجلو:

«لا تخطر فكرة للفنان مهما كانت عظمته
وليس لها وجود في قشرة الصخرة،
وكل ما تستطيعه اليد التي تخدم العقل
هو أن تفك سحر الرخام».

الصخر هو السيّد.

الواقع هو الشكل.

وكلما تمعّنت في التفاصيل الهندسية الخاصة ببناء السد، وخصائص المواد المستخدمة، ونوعية الآلات، وطبيعة العمليات الجارية، وتوزُّع كل ذلك في وحدات متناسقة، تجلت أمامي الامكانيات المذهلة التي تسمح بمواصلة أشكال السرد المحببة إلى قلبي: الجملة الفعلية القصيرة، التقريرية والمحايدة، والأخرى الغنائية التي تستحضر الماضي، ثم الوثيقة المضمنة، وأخيراً الجملة التي تمزج كل هذا في تدفق أكثر حرارة، في بؤرة دقيقة تتحقق فيها وحدة كلية، لحظة خلاص، لحظة الفعل، التي تفسر وتبرر، التي تسمح بفهم الواقع وبإمكانية تغييره في الوقت نفسه.

في دراسة قيمة عن هذه الرواية، كتب بطرس الحلاق يقول(*):

«مظهر الجدة في هذه الرواية، إنها لا تحيل إلى واقع مستقلّ بنفسه، خارجاً عنها، تحاول هي أن تقترب منه ما أمكن الاقتراب؛ إنما هي نفسها الواقع... فمدلول الكلمة بالمعنى اللغوي لا يحيل إلى شيء. أو إلى شيء ذي بال. أقصى دلالاته: بعض الجزئيات التي لا تجدي فتيلاً. الواقع المُحال إليه هنا هو تركيب الكلمة. إنه يسكن ويستقر في الكلمة المركبة. هنا، التركيب وحده يُبْلغك الواقع... أو بكلمة أصحّ: التركيب هنا هو الواقع. لا تنفذ منه إلى شيء، لا تنفذ منه إلاّ إلى نفسه. ربما نبلغ هنا «الكلمة/ الفعل» التي تغنّى أدونيس بميلادها في الشعر العربي بعد أن حمل بها الغرب في أجلى معانيها».

إلّا أن «الحلاق» لا يلبث أن يتحدّث عن مأزق الشكل الروائي في «نجمة أغسطس»، فيقول في الدراسة نفسها:

«الروائي في الواقع يرسم عالم ما بعد الآلة، فيما يظنّ أنه يرسم العالم الراهن. إنه يعبر عن أزمة ما بعد التصنيع... وليس مجرد صدفة أن تكون الأداة الفنية في البناء الروائي مقتبسة من المجتمع الذي يعاني من أزمة التصنيع، لا من مأزق الحداثة، أعني الغرب. فلا نفضح سراً إذا قلنا إن البناء الروائي هنا مقتبس من الرواية الأوروبية الحديثة. فالشبه كبير بين هذه التقنية والاشكال الجديدة التي تبنتها الرواية الأوروبية منذ أكثر من عشر سنين... التقنية تقتبس في الشكل الروائي كما في التصنيع، من المصدر نفسه».

(*) ـ الدائرة وتخلخلها في «نجمة أغسطس»، مجلة «الباحث»، يناير/ فبراير ١٩٧٩.

وهو اتهام لا يزعجني بالمرة، طالما توافرت لديّ المبررات الموضوعية للشكل الذي ولدت به الرواية. وواقع الأمر أنّ المأزق المشار إليه هو في الأساس مأزق «الحلاق» نفسه.

استمع إليه يقول في الدراسة نفسها: «فالحداثة عندنا هي في الواقع عالم مفتت، ابيد فيه العرف القديم الذي كان ينظم علائق المجتمع القديم ويعكس تصوراته لنفسه ومُثله وأساطيره التي تغذي ديناميكيته الخاصة، وأُقحم عرف جديد، بل قوانين جديدة من عالم مغاير لتحلّ محلّ العرف القديم، فانفجر المجتمع، تفتت، تذرر. هذه هي الحداثة عندنا ليست وضعاً جديداً راهناً له حركيته الخاصة التي تؤلف مختلف عناصر المجتمع في بناء جديد متناسق، بقدر ما هي مأزق راهن يتمثل بأزمة الحكم والتصنيع يراد تجاوزه بشقّ الأنفس».

مأزق «الحلاق» أنه يريد حداثة بلا أزمة، بلا تناقضات، من خلال عملية متناسقة ناعمة، حداثة بلا صدمة، بلا تصنيع أو آلة، كي لا نستورد شيئاً فنتلف الديناميكية الخاصة لمجتمعنا العظيم المتخلف.

يريد رواية لا تحدث صدمة، لا توجد بينها وبين أية رواية أوروبية أو غربية مشابهة ما، في حين أننا استوردنا هذا الجنس التعبيري ذاته من الغرب مع أول آلة وصلتنا منه، عندما بلغ المجتمع درجة من التطوّر أحوجته إليهما معاً.

لكن، هل المأزق فعلاً هو مأزق «الحلاق» وحده؟

لقد تمخضت «نجمة أغسطس» عن سجن بارد من القواعد الصارمة التي خُيل إليّ أنها تمثّل طريقي الخاص. وهي ليست مجرد قواعد في تقنية الكتابة فحسب، بقدر ما هي أيضاً نظرة إلى الحياة أساسها المراقبة والتورّط المشكوم.

وداخل الجدران الباردة لهذا السجن، كنت أتطلع إلى تلك الحرية التي كُتب في ظلّها كل عمل عظيم، امتلك من السحر ما جعله ينفذ إلى القلوب.

لكن الخروج من السجن أصعب دائماً من دخوله. وتطلب الأمر عدّة سنوات، هاجرت خلالها إلى جانب آخر من الواقع، هو الطبيعة. فعكفت على صياغة مجموعة من القصص والروايات عن عالم الحيوان والنبات، أطلقت فيها العنان لكل نزعاتي إلى كتابة حرة مؤسسة على الحكاية ذات الحبكة، تتضمن المغامرة والاثارة والفكاهة، لا تتقيد

بقواعد صارمة، غير الالتزام تماماً بالحقائق العلمية، الالتزام تماماً، مرة أخرى، بالواقع.

وفي هذه الأثناء كان المجتمع يتعرض لتغيّرات واسعة النطاق؛ فالمشروع الحداثي العظيم للخمسينات والستينات آل إلى فشل مطبق ونفض أصحاب المشروع أيديهم منه، مستكينين إلى وضع التبعية. وخلال سنوات قليلة عاد كل شيء إلى نصابه: أُعيدت الأموال والأراضي المصادرة إلى أصحابها، وتعدل سلّم القيم، وفقد العمال مكانتهم المتميزة وعادوا إلى القاع، وأُجْهِضَت الصناعات الوليدة أو دُجِّنت، واستعادت الامبريالية مراكزها القديمة سافرة أو متخفية خلف الشركات متعددة الجنسيات، وعربدت إسرائيل بغير رادع، وانتشر الفكر الرجعي السلفي على جناحين: مال النفط والاحباط.

وبدا هذا الوضع أقلّ إلتباساً مما سبق. هل أقول إن الصورة فقدت رماديتها وعادت تتشكل من جديد في لونين متباينين من الأبيض والأسود؟

لكن شتان بين هذين اللونين الآن وبينهما في نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات عندما ولدت الواقعية الجديدة في الأدب والفن. قد تكون الصور الآن واضحة كما كانت آنذاك، لكنها بالتأكيد أكثر عمقاً وتعقيداً من ذي قبل.

من الطبيعي، إذن، أن يراوح التعبير عنها بين الإمعان في التغريب والغموض، وبين الهجرة إلى التراث. لكن ما تجلى في البداية احتجاجاً على الواقع بتغريبه حيناً وتصويره في لغة مملوكية حيناً آخر، تحول بالتدريج إلى قبول وموافقة، من خلال الابتعاد بالألغاز، أو الانتقال من لغة عصر الانحطاط المملوكي إلى لغة التصوّف. . . أي من خطوة إلى الأمام إلى عشر خطوات إلى الخلف.

مرة أخرى السؤال المعهود: كيف أعبر عن الواقع، كيف أكتب؟

في لحظة يأس جديدة، عدت إلى ورقة صغيرة، دوّنت فيها منذ سنوات وصفاً مبدئياً لفرد أعزل يواجه لجنة من الممتحنين ليردّ على استفسارات غير محددة بموضوع بعينه، هدفها النهائي هو إمتهانه وإذلاله.

حين كتبت هذه الورقة، بدا لي أن تطويرها إلى عمل متكامل، رهن باستبعاد الدلالات الواقعية، مما يؤدي مباشرة إلى العالم الكافكاوي. ولم أكن وقتذاك مستعداً للابتعاد عما كنت أخاله طريقي الخاص، فنحيّتها جانباً.

عدت إذن إلى هذه الورقة بعد تدريب طويل على كسر القواعد، ومراقبة طويلة

لمسلسل الانهيار والتبعية. ودون أن أعبأ بشبهة الكافكاوية، بـدأت أكتب رواية «اللجنـة» بشيء كثير من العفوية.

ولم ألبث أن ابتعدت عن الطريق الكافكاوي، فضلاً عن طريقي أنا السابق؛ فقـد تسللت الوثائق إلى الصفحات، وتخلّ الحياد البارد عن مكانه للفكاهة السـوداء وأصبحت الجملة طويلة، وصارت مفتوحة لألـوان التشبيهات والاستـطرادات والألاعيب اللغويـة، وكلّ ما كنت أتحاشاه في السابق. وحلت السخريـة المباشرة محـلّ النبرة التقـريريـة والحياد الـظاهري، وفعـل الاغتيال الشريـر محلّ الاعـتراض السلبي. والأهم من هـذا كله، أن الحكاية بحبكتها التقليدية تسلّلت إلى النصّ على استحياء.

وعنـدما عـثرت على بؤرة جـديدة ممـاثلة لبؤرة «نجمـة أغسـطس»، يمكنهـا أن تلمّ شتـات الواقـع العربي في الثـمانينات، وأقصـد بذلـك «بيروت»، واستـوت الحكايـة ذات الحبكة في مكانها الطبيعي، الذي شيد عليه فنّ القص منذ الأزل، هي والتسلسل الزمني التقليـدي، والتشخيص السيكـولـوجي. لكن السرد أسلم نفســه للجملة الفعليـة، القصيرة، التقريرية، المحايدة ظاهرياً، التي فرضت نفسهـا في مواجهـة موضـوع شديـد الالتباس، متعدد الزوايا ووجهات النظر. وهو السبب نفسه الذي أفسح المجال للوثيقة، ودفعها لأن تتبوأ مكان الصدارة في البناء الروائي.

في دراسـة عن «نجمـة أغسـطس» نشرت في مجلة «ألف» (١٩٨٢)، كتبت «سيـزا قاسم» تقول:

«القضايا التي تواجه الأدب (العربي) اليوم قضايا أبستمولوجية أساساً. فالأدب هـو الـوسيط ذو الامتياز، وربـما الأساسي، للمعـرفـة: معـرفـة العـالم ومعـرفـة الـذات. وفي مجتمعـات يتمّ فيها اخفـاء الحقيقة وتشـويههـا وقمعهـا، تصبـح وظيفـة الأدب هي كشف الحقيقة وفضحها. لقـد أصبح الكـاتب العربي اليـوم، الناطق الجـريء باسم المجتمـع. وتمخّض ذلك عن أدب مغموس في مشاكل الحياة اليومية ومرتبط ارتباطاً مبـاشراً بـوسائط الاعلام والاتصال، بحيث حلّ محلّ القنوات التي تنقل عبرها المعرفة اليومية، وأصبـح في بعض الحالات التعبير الـوحيد الأصيـل حقاً، إن لم يكن الفـوري، عن مشاكـل المجتمع الملحّة.

لست أتبنىّ هـذه النظرة بشكـل مطلق. فقـد علّمنـا التـاريـخ أن نتحفظ أمـام أي حديث جازم بشأن وظيفة الأدب أو الدور الاجتماعي للابداع، كما تعلّمنا أن هنـاك دروباً

عديدة تؤدي إلى الواقع، بعضها قد يبدو للوهلة الأولى أبعد ما يكون عنه.

وعند محاولة تلخيص تجربة إبداعية ما، يكفي القول بأنها مسعى آخر، من بين عديد من المساعي المتباينة، للامساك، عن طريق الأدوات المتاحة، وعلى أساس من مزاج وتكوين متفرّدين، بذلك الهدف المستعصي دائماً عبر العصور... ألا وهو الواقع.

صنع الله ابراهيم
[القاهرة]

محمد عز الدين التازي

عصر الغضب

■ كيف تحدّد تجربتك الروائية، وما هو هاجسك الأهم؟

ـ تبدو التجربة الروائية كمغامرة صعبة تستعصي على كل التصورات القَبْلية أو «النوايا» التي يمكن أن يسعى الكاتب إلى تجسيدها روائياً، فالتصوّر الأوّلي للعمل قبل كتابته سرعان ما ينهار ويتبدّد داخل فعل الكَتابة.

هاجس الكتابة الروائية هو خلق أبنية أدبية تقوم على مرجعيات متعددة، فهي لا تقترب من العالم الواقعي قصد استنساخه ونقله حرفياً، وإنما تحاول بناء عالمها الخاص بكل ايحاءاته الممكنة وتفاصيله الشعرية ورؤاه للمجتمع والإنسان وتجسيده للقلق والصراع الاجتماعي.

من هنا فالعالم الروائي لا يولد مكتملاً، وهو لا يحقّق تجسدّه إلّا من خلال كتابات مُعَدِّلَةٍ وخَلَّاقَةٍ لمكوّنات جديدة، تبني العالم وتخلق الانسجام وتغرس التجربة في محيطها الاجتماعي والسياسي، كما تخلق الرموز النصية والفضاءات.

أصواتُ الذاكرة، والمشاهدات، والأحداثُ السياسية والتاريخية، والأحلام والمحكي الشفوي، كلها يمكن أن تشكّل موضوعاً للكتابة الروائية، ولكن الكيفية التي يصاغ بها الموضوع، ويُشَكْلَن، ويُبَوَّءُ في الفضاء، والمكوّنات الأسلوبية والبنائية، هي ما يضفي على «الموضوع» طابع الروائية، وهي استعدادات تخلقها استراتيجية الكتابة، فتكون الرواية أو تستعصي عن التجسيد فلا تكون، وهذه الوضعية يمكن أن تفسّر طبيعة

أعمال كتبتها وأخرى ما زلت أحلم بإنجاز كتابتها ضمن مشروع روائي لم تكتمل ملامحه لحدّ الآن.

■ ما هي الأحداث والقضايا الجسيمة التي كان لها تأثير خاص في حياتك الأدبية: الأحداث التاريخية، الأحداث العائلية، الأحداث الشخصية، التبدّلات الظرفية؟

ـ كلّ العوالم الروائية تصاغ في تجربتي من تَشَابُكٍ كبير بين التجربة الواقعية وبين التجربة الذهنية المتخيلة. إن عالم الرواية لا يحيل بشكل نهائي ومطلق على وقائع معيشية أكون قد عشتها أو عاشها أحد الذين عرفتهم أو سمعت عنهم، ذلك لأنني أسعى إلى تجسيد قلق بعض الشخصيات ومعاناتها في الحياة، ولا يهمني خلق شخصيات نمطيّة أضعها في خدمة الباحث الاجتماعي أو الانتروبولوجي أو المحلل النفسي.

الرواية تقدّم رؤيا للواقع والكون، ولا تسعى إلى تقديم شهادة حية عن أحداث شخصية أو تاريخية.

والرواية تكتب سيرة المرئيات والأشياء والبشر وسيرتها الخاصة، ويمكن أن تكون بعض الأحداث العائلية أو الشخصية قد تسربت إلى عالم الرواية، ربما بغير الكيفية نفسها التي وقعت بها، وليس من مهمتي أن أبحث عن أي شكل من أشكال المقارنة بين تلك الأحداث الحقيقية وبين الكيفية التي حضرت بها داخل الكتابة، إذ إن ذلك لا يهم، ولن يقود إلا لتفسير الكتابة بالحياة، والحقيقة أن الأدب هو ما يفسر الحياة ويضيء كثيراً من المواقف والرؤى والتحولات الاجتماعية والسياسية، من موقعه كأدب، وهنا بالتحديد، كمتخيّل سردي.

إن ما يبدو أحداثاً جسيمة عشتها، قد يبدو للآخرين عادياً، إن لم يكن سخيفاً ومضحكاً، ولربما يكون قد عاشه معي آخرون كثيرون أو قليلون. كما أن الأحداث نفسها يمكن أن تستلهمها كتابات مختلفة ومُتَبَاينة، إذ تظل طريقة الكتابة أساسية، واحتفاؤها بتأسيس فضاءاتها من الواقعي والحلمي والأسطوري والرمزي. مع أن هذا التصور للكتابة لا يلغي من حسابه المؤثرات الاجتماعية والسياسية، ودورها في تشكيل وعي الكاتب وقلقه ومعاناته وموقفه من الحياة والكون، إذ لا يمكن أن يكون هناك وعي تغييري في الابداع إذا لم يرتبط بالوعي التغييري في المجتمع.

■ كيف تنظر للواقع الاجتماعي الذي تكتب حوله؟ هل تراه في حالة تكامل وانسجام، أم

حالة تناقض وصراع، أم حالة تأزم؟ ما هي جوانب ومظاهر هذا الواقع كما تراه؟ كيف تنظر لعلاقة الرواية بالمجتمع؟

ـ إن ثقافة السلطة، وضمنها كل الخطابات المَدْحِيَّة، التزيينية للواقع، هي التي تنظر إلى الواقع الاجتماعي على أنه في حالة تكامل وانسجام، وهي ـ كثقافة سكونية ـ تُغَيِّبُ كل جوانب النقد الاجتماعي: نقد المؤسسات، نقد الأوضاع الاقتصادية والتعليمية والصحية، وفي أحسن الأحوال فهي تنتج خطاباً دفاعياً عن الواقع القائم.

وإذا كانت الرواية فناً مجتمعياً، يحفل باستقطاب العناصر والمكونات المجتمعية، فإنها ـ عبر وسائطها الفنية ـ تمتلك كل الطاقات الخلاقة للكشف عن مظاهر الصراع الاجتماعي، مجسّدة عبر متخيّل حكائي تحضر فيه أقطاب هذا الصراع في الزمان والمكان.

ونحن لا نستطيع أن ننظر إلى الرواية ـ بنوع من الاختزال ـ على أنها لا تستحضر سوى الأقطاب الممثلة لهذا الصراع الاجتماعي، بل إنها أفق واسع وممتد لقراءة ماضي الحاضر ومستقبله، عبر أحداث وشخصيات تتجاوز طبيعتها التمثيلية للموقع في الصراع الاجتماعي، لأنها تحاول أن تتجذر في الكتابة والمجتمع معاً، وأن تصبح رامزة للقوى المجتمعية بكل احباطاتها وتطلعاتها.

ولقد حاولت في «رحيل البحر» و«المباءة» وغيرهما من الروايات التي كتبتها أن أجسّد الصراع الاجتماعي بتمظهراته الواقعية والترميزية (مدينة ذات مرجعية واقعية تتأسس عليها مدينة ذات ايحاءات رمزية)، وحضور «بينيتي» كشخصية روائية في «رحيل البحر» داخل هضبته السرية، وتدمير «قاسم» للسد في «المباءة» باعتباره أداة لرَيّ أراضي الاقطاع، يُشَكِّلُ هذا الحضور استحضار بعض البدائل الثورية التي تسعى إلى تغيير واقع الاستغلال وقمع الحريات.

إلا أن الوعي الاجتماعي للكاتب لا يمكن أن يحل محلّ الوعي الفني والجمالي، فالصراع الأدبي بين الأعمال السكونية والأعمال الخلاقة، هو جزء من صراع الثقافات داخل المجتمع.

■ **كيف تتعامل مع رقابة المجتمع والدولة؟ هل تمارس الرقابة الذاتية؟ ما هي المكبوتات التي تعالجها أو تتجنبها؟**

ـ لا يمكن للأدب أن يتنفّس هواء الحرية إلّا في فضاء ديموقراطي حقيقي، وداخل مجتمع يؤمن بتعدّد الأفكار والمواقف ويحترم هذا التعدد، ومع غياب هذا الشرط

الضروري، فإنّ الكتابة لا تملك سوى أن تمارس طقسها الإحتفالي، وتستعمل قدرتها على الايحاء والترميز والاشارات التعريضية بالأوضاع القائمة.

هناك موضوعات كثيرة لم تتجرأ على اقتحامها الرواية المغربية والعربية، على الأقل، فيما تم نشره من أعمال، وهذا يرجع بالأساس إلى حضور الرقابة بكيفية مباشرة أو عن طريق حضورها في وعي الكاتب، مما يدفعه إلى التغييب الكلي لبعض الموضوعات، أو صياغتها بالطريقة التي تسمح بايصالها إلى القارىء. إن المسألة ليست مسألة شجاعة وإن كانت في بعض الأحيان تبدو كذلك، فالكتابة توجد داخل شبكة الانتاج والتلقي، وبينهما توجد قنوات الايصال (النشر)، لذلك فالكاتب يضع في اعتباره هذه القنوات ما دام لا يكتب لنفسه، ولا يريد لكتابته أن تبقى رهينة الأدراج في انتظار أن تتحقق التحولات التي تسمح باخراجها إلى القراء.

أتصوّر أن الكاتب، في وضعيتنا، يكذب على نفسه وعلى الآخرين إذا قال إنه لا يمارس الرقابة الذاتية على ما يكتب، أو أنه لا يعيش حالة التردد في صياغة بعض الأفكار أو الأحداث والمواقف الروائية لينتهي به ذلك التردد إلى أن يُلْبِسَهَا اللُّبُوسَ اللغوي والايحائي المناسب. وإذا لم يفعل ذلك فهو اما أن يكرس حالتها بينه وبين نفسه كممنوع، واما أن يُمَوِّهَهَا التَّمْوِيه الذي قد يُسقطها في الموقع المضاد.

اللبوس اللغوي وأشكال التخييل يسمحان يعرض الموقف كما تراه الشخصية الروائية، انطلاقاً من وعيها بالعالم، أو كما يراه السارد. وهنا يختفي الحضور المباشر للكاتب، ويصبح بإمكان الشخصيات أن تفجّر بعض مكبوتاتها الجنسية والسياسية، وبقدر من العقلنة لهذا التفجير. إن ممارسة الرقابة الذاتية على هذا النحو، إنما هو شكل من أشكال تمرير الكتابة وإخراجها الى عالم القراءة، وعن طريق كتابة أعمال تكتسي جرأتها النسبية، ما دامت إمكانية التحرر المطلق من رقابة الدولة والمجتمع غير متحققة، وما دام تحقيقها يحتاج إلى وعي جديد بالقراءة، وبالتخوم التي على الأدب أن يصل إليها ويتجاوزها.

■ **ما هو موقفك من المقدّس؟**

ـ تخلق الكتابة الروائية مقدّساتها، وربما تخترق بعض ما يُقَدِّسُهُ الآخرون مما يقع خارج الكتابة. وبالنظر إلى العوالم الروائية كعوالم يتحقق فيها التكامل والانسجام، فإنّ المقدس، سواء أكان دينيّاً أم سياسياً، فهو يحضر داخل مستويات من الوعي، وخطابات

وصراع ايديولوجيات، وعبر شخصيات روائية متباينة التكوين. وينبغي تجاوز الخلط بين ما تقوله الشخصيات الروائية وبين ما ينتمي إلى فكر الكاتب ووعيه بالعالم، كما ينبغي للقراءة ألا تنشغل بالبحث عما ينتمي إلى الكاتب، على حساب البناء الفكري والاجتماعي العام للعمل الروائي.

■ **أين موقفك من الايديولوجية والثقافة السائدتين؟**

ـ كما سبقت الإشارة، فإنّ الايديولوجية السائدة تسعى دائماً الى تبرير مصالحتها مع الواقع، وهي تستعمل الثقافة والأدب، وكل وسائل الاعلام التي تقع تحت هَيْمَنَتِهَا كوسيلة من وسائل هذا التبرير. لذلك، قد يتم التسامح في بعض الأحيان مع نصوص كاتب ما إذا كانت مواقفه التي يعبر عنها منسجمة مع الخطاب والمواقف الرسمية، بينما يتعرض الكاتب للتهميش، اعتقاداً من ثقافة السلطة بأنها تستطيع أن تُبْعِدَ نصوصه عن دائرة الضوء والقراءة.

إننا نحيا في عصر يستحقّ أن يسمّى عصر الغضب، غضب كل المناضلين والمثقفين والكتاب الشرفاء الذين لا يقبلون بتدجينهم داخل خطابات الايديولوجية السائدة. وعلى قلّة هؤلاء في مجتمعاتنا، فإنّ أصواتهم تظلّ حاضرة ومسموعة، لأنها تكشف عن الهوة القائمة بين مواقف السلطة وبين اختيارات الشعوب. بهذا المعنى يكون الكاتب مناضلاً، حتى وإن لم ينخرط في العمل السياسي والنقابي، إذ إن مهمة الكاتب تختلف عن مهمة السياسي.

الكاتب إذا لم يختر الهامش، فستفقد كتابته قدرتها على التحرر والنقد، وسيصبح صوتاً من أصوات عشيرة ما، وحتى وإن كانت هذه العشيرة هي الجماعة البشرية التي يلتقي معها الكاتب في الرأي والموقف، فإنّ المسافة التي تسمح بالنقد تبقى أساسية.

والكاتب يضع استراتيجيات للكتابة الأدبية وتشكيل عوالمها وفضاءاتها، وهو مدعوّ الى التحرر، وإلى أقصى مدى، من التبعية الفكرية والسياسية، ومن تبني بعض المواقف الظرفية التي يمكن أن تكشف تحولات الواقع عن خطأها وزيفها، وهذا لا يعني أن الكاتب يوجد خارج الموقف، بل إن انتماءه للقوى الاجتماعية الحية، المناهضة للاستغلال وقمع الحريات، هو انتماء يختلف في طبيعته عن انتماء مُحْتَرِفِ السياسة، أو المناضل السياسي.

والكاتب يختار موقعه في الهامش، لكي يكون في وضعية تسمح له بأن يمتلك العالم

عبر الحلم داخل الكتابة وخارجها أيضاً، وهو حلم غير طوباوي كما أتصوره. إنّه حلم ثوري، وهو آخر ما تبقى في زمن الانهيارات هذا.

■ **كيف تحدد مسألة اللغة في كتابتك؟ كيف تتعامل مع ثنائية اللغة؟**

- تتمّ إثارة هذه المشكلة، روائياً، وبشكل أكثر حدة عندما تتجه الرواية نحو بناء شخصيات متباينة الأبعاد والمكونات الاجتماعية والنفسية، وفي هذه الحالة، تكون الرواية مدعوة إلى خلق نوع من التعدد في اللغات والأصوات السردية الدَّالَّةِ على تعدد الخطابات والمواقف والأوضاع الاجتماعية.

إنه طموح الرواية نحو خرق اللغة الصافية، ذات الخلوص والنقاء وجودة السبك وحسن العبارة، حيث تَطْغَى الصنعةُ اللفظية والأسلوبية على سائر المكونات الأدبية الأخرى.

شخصيات الرواية تتكلم لغتها الخاصة، وتحكي بهذه اللغة. ولعلّ بعض الروائيين العرب ما زالوا يعانون من هذه المشكلة، إذ يتمّ طرحها نظرياً، على مستوى بعض التصريحات والحوارات الصحفية بنوع من الاختزال لمسألة أدبية الرواية، فمنهم من ينطلق من التصور القومي لوحدة اللغة العربية والنظر إلى التعدد اللغوي كمظهر من مظاهر إعاقة هذا الدور القومي للغة، ومنهم من يستسلم الى اللغة المحلية لينطق بها سائر الشخصيات وكأنها بديل عن اللغات الأخرى، بينما تكمن أهمية الخطاب الروائي في كونه خطاباً يمرّ عبر اللغة، وتعدّد اللغات في الرواية، هو مظهر لتعدّد الخطابات والمواقف والثقافات والايديولوجيات، وتعدد الشحنات الاجتماعية والنفسية.

وأود أن أعترف بأن هذه المشكلة تواجهني باستمرار كلما حاولتُ أن أمْنح لبعض الشخصيات إستقلالها الكامل في التعبير عن العالم، وأن أجعل السارد المهيمن على تصوير المواقف والشخصيات يختفي لتتمكّن الشخصياتُ الأخرى من إبراز مواقفها واحلامها وهذيانها عبر لغتها الخاصة.

لقد استخدمت هذا التعدد اللغوي في «رحيل البحر» و«المباءة»، كلغات للسرد ولم أستخدمها في كلّ حوارات الرواية. أما في «مغارات» فقد استخدمت بعض الكلمات الاسبانية المتداولة، والدالة على نمط العيش وطبيعة الالتقاء اللغوي بين المغاربة والاسبان كوضعية لغوية تعرفها مدينة طنجة. ومع هذا فإنّني أشعر دائماً بحضور هذه المشكلة، والوعيُ النظريُّ غيرُ كافٍ لِحَلِّها، بل إن ممارسة الكتابة وطقوسها الخاصة هي ما يخلق

التجسيد المناسب لتعدد اللغات والأصوات داخل العمل الروائي.

■ **ما هي أهم الملامح الفنية في كتابتك الروائية؟**

ـ الأبنية الفنية والحكائية لا حصر لها. وبالرغم من أنّ الرواية فنّ سردي، يخضع للقواعد العامة للسرد، فإن الأشكال السردية تخلق تنوّعها داخل العمل الروائي، والرواية لا تحقّق جماليتها إلاّ عندما يَتمكَّنُ الروائيُّ من تشييد عالم يضاهي عالم الواقع، وإن كان يَخْرُقُهُ ويعيد بناء مكوناته عبر اللغة والحلم والفانتاستيك، واسطرته وترميزه، وخلق شخصيات روائية من البشر والأشياء والمدن. . . الخ.

ولعل هذه هي بعض الملامح الفنية في كتاباتي الروائية، فلقد جعلت من المدينة شخصيةً روائية في كل من «رحيل البحر» و«المباءة» و«مغارات»، وهي مدينة توجد داخل الكتابة رغم الاحالة على مرجعيتها الواقعية، وتاريخها، وبعض فضاءاتها، وأوضاعها الاجتماعية، فالمتخيل يوجد في حالة تتاخُم مع الواقعي، ولذلك تكتسب المدينة أبعادها الترميزية، لتدل على المدن، وعلى الوضع الاجتماعي والسياسي.

وعلى مستوى الفضاء الروائي، فقد حفلت بعض رواياتي بفضاءات لها إيحاءاتها الخاصة، كفضاء السجن والضريح، في «المباءة»، وفضاء المقبرة، في «فوق القبور تحت القمر»، وفضاء الأدغال الافريقية بكل حمولتها الميثولوجية والاجتماعية، في «أيها الرائي»، وفضاءات أخرى يشتغل عليها فضاء الكتابة.

كما استحضرتُ طبيعة التمازج والتجاور بين الواقعي والأسطوري والرمزي، وحفلتْ «رحيل البحر» بالتاريخي، لا كمرجع، وإنما كمساحة أخرى للتخيل، وككتابة يمكن أن تندرج ضمن مستويات الكتابة الأخرى. واهتمت «فوق القبور/ تحت القمر» بالتعبير التوراتي، لا كمقدّس، وإنما كتشكيل للكتابة الشَّـذَرِيَّة، واستحضارٍ لذاكرة اليهودي المغربي ووعيه بالعالم. ولقد زاوجت بين اللغة الشعرية ولغة الحكي، كما استخدمت الفانتاستيك في «أيام الرماد» (رواية لم تنشر).

مع أنّ الكتابة الروائية تَبقَى مفتوحة على كل الامكانيات التقنية والجمالية، إذا كانت مشروعاً للبحث، وإذا تجاوزت صياغةَ ذاتِها داخل تنميطات جاهزة، وهذا المشروع يتحقّق داخل نوع من المراوحة بين العفوية والقصدية، تنشغل به الذات الكاتبة، كما ينشغل به النصّ الروائي. والرواية نفسها تستطيع أن تتأمّل ذاتها وأن تُحَاوِرَ مسار تَشَكُّلِهَا وأسئلتها الداخلية والخارجية، وهو ما أفصحت عنه بعض رواياتي.

■ كيف تحدّد الرواية وتنظر إلى علاقاتها بالأجناس الأدبية الأخرى؟

ـ الرواية جنس أدبي لم يكتمل، فهو ما زال يفتح أفقه أمام أنماط كتابية يمكن أن تندرج ضمن بعض الأجناس الأدبية الأخرى، المعروفة، أو حتى التي لم يُطلق عليها اسم محدد. إن الأدب اليوم، وبصفة عامة، قد بدأ يتخلى عن التقسيمات الأجناسية المعروفة، فالحدود القديمة بين الشعر والنثر، قد بدأت تَتَهدّم، إذ لم يعد الكاتب مشغولاً بتحقيق ما يكتبه داخل بعض القواعد التنظيمية التي تُشَكّلُ حدودَ جنس أدبي ما، فالشعر يستخدم الحكائي، والحوار، ويستحضر الشخصيات الحقيقية والمتخيلة، والرواية تضع متخيلها داخل اللغة، ويمكن أن تكون هذه اللغة شعرية في بعض أنماط الكتابة الروائية.

إنني لا أكتب من داخل بعض التنميطات التي تُخْضِعُ الكتابةَ لقواعد جنس الرواية، بل إن الكتابة التي يمكن أن تسمى روائية، هي التي تسعى إلى خلق تنميطاتها داخل قواعد أكثر شمولية، إذ تُحَاوِرُ الكتابةُ الروائية الفن المعماري، وتستفيد من تقنيات التقطيع السينمائي والمشهد المسرحي، ومن كل الممكنات التي تسمح بتحقيق الشكل المناسب للكتابة، ومن بينها أنماط الحكي الشفوي، والكتابات القديمة التي شَغَلَتْ فضاء الصفحة المكتوبة، وغيرها. فالرواية بمعناها المتحرر من حدود الجنس، لا تحفل بسجن متخيلها وانجازها اللغوي داخل بعض التنميطات القَبْلِيّة، التي شكلت في سِجِلّ الثقافةِ والقراءة حَدّاً متعارفاً عليه، يجعل الكتابة تنتمي الى جنس الرواية، بل إن من مهام الرواية أن تخرق هذا الحد إذا ما دعت بعض الضرورات الأدبية إلى ذلك.

■ أي سؤال آخر تريد أن تثيره وتجيب عليه؟

ـ أودّ أن أثير جملة من القضايا التي ترتبط بوضعية الكتابة الروائية العربية، وهي إثارة لا تسعى الى تقديم اجابات، بل إنّ طرحها ينتظر أكثر من تحليل وأكثر من إجابة، ومن هذه القضايا:

١) وضعية الكاتب الاجتماعية والنفسية والحياتية. كيف يكتب؟ داخل أي فضاء؟ ما هي المعاناة وأشكال القهر التي تحدّ من قدرته على التعامل مع الكتابة بشكل يومي، إن لم نقل كاحتراف؟ ما هي السبل التي يمكن أن توفّر له الحقّ في التفرّغ للكتابة وأماكن تستضيفه لانتاج عمل روائي أو عدة أعمال؟ الدولة؟ المؤسسات الثقافية والاجتماعية؟

٢) وضعية القارىء والمشاكل المحيطة بعلاقة النصّ الروائي بقارئه. وأعني القراءة الانتاجية والقراءة الاستهلاكية معاً، فمقروئية الرواية ما تزال محدودة، وهي لم تتجذر في

تقاليدنا الثقافية، نظراً لغلاء سعر الكتاب، وغياب الطبعات الشعبية، وسلاسل المنشورات المخصّصة للرواية. فالرواية لم تتجذّر في تقاليدنا الثقافية بعد، بالرغم من حصول روائي عربي على جائزة نوبل، ومن صدور كثير من الأعمال التي ترقى الى المستوى العالمي، وترجمة أعمال روائية عربية إلى اللغات الأخرى. فالقراءة الانتاجية ما زالت ترتبط بمحدودية الآليات والأجهزة المفاهيمية التي يستخدمها القارىء الناقد، والقراءة الاستهلاكية، المرتبطة بالقارىء العادي، لم تتسع قاعدتها بعد، فمحدودية عدد النسخ الصادرة من بعض الأعمال وبَوَارُهَا في بعض الأحيان يؤشّران على عدم اتساع قاعدة القراء بالحد الذي يمكن أن يحقق الدور الثقافي والأدبي للرواية.

٣) وضعية نشر الرواية ما زالت تطرح كثيراً من الأبعاد التجارية لهذا النشر، مما يؤثر بشكل كبير على انتاج الرواية وتحولاتها من الكمّ الى الكيف. فعدد الروايات التي تصدر خلال سنة في بعض البلدان تُعَدُّ على رؤوس الأصابع، وفي بعضها لا تصدر رواية واحدة على مدار سنوات، رغم توافر مخطوطات كثيرة لدى الكتاب، وهناك أيضاً مشاكل توزيع الكتاب عموماً، والناشر يطرح المشكلة من زاويته الخاصة، أما القارىء فيظل موقفه مُغَيَّباً، نظراً لعدم توافر الدراسات حول سوسيولوجية القراءة.

٤) علاقة الرواية بالسينما وبالفيلم والمسلسل التلفزيونيين، ما تزال علاقة خجولة ومحفوفة بكثير من المشاكل، منها مشكلة الحرية وحضور الرقابة، ومنها عزل الروائي لنفسه وعدم اقتحامه لمجال الصورة والمجال البصري، وعَزْلُ السينمائيين لأنفسهم داخل تصوّر مغلوط يجعل منهم كتاباً للسيناريو ومخرجين ومنتجين وممثلين في بعض الأحيان. كيف إذن يمكن لقطاع الإعلام الثقافي ومؤسسات الانتاج السينمائي والتلفزيوني أن يشتغلا داخل خطة ثقافية وانتاجية تستحضر العلاقة بين الفنون وأشكال الانتاج الفني والثقافي؟ ما هي الوسائل التي يمكن أن تدفع نحو تجاوز التصورات التجريئية، والحدودية، للانتاج الفني والثقافي؟ في غياب الدولة، هل تستطيع المؤسسات الثقافية، واتحادات الكتاب والفنانين والسينمائيين أن تتجرأ على وضع مشروع للعمل المشترك؟

إنني أودّ أن أختم هذه الإثارات، بدعوة لكل الروائيين العرب لتأسيس اتحاد للروائيين، يكون من مهامه:

ـ تنظيم اللقاءات والندوات وبلورة التجارب وفتح الحوار بين منتجي الرواية.

ـ تكوين بنك للمعلومات عن تاريخ الرواية العربية، وتطوّرها، وتأسيس مكتبة

تشمل كل الأعمال الصادرة ومنذ البدايات.

ـ خلق نشاط للقراءة وتدعيم نشاط الكتابة.

ـ إصدار أعمال روائية باسم الاتحاد ومجلة متخصصة في النقد الروائي... إلخ.

فمن يأخذ المبادرة من الروائيين؟

محمد عز الدين التازي

[المغرب]

ادوار الخراط

السؤال والمعرفة

(حوار)

■ **كيف تحدّد تجربتك الروائية، وما هاجسك الأهمّ؟**

ـ طبعاً، من المداخل التقليدية للإجابة على هذا السؤال أنّه يصعب جداً إن لم يكن مستحيلاً أن يُحدث الروائي عن ملامح تجربته الروائية بهذا الأسلوب التقريري التنظيري وإلّا ما كان هناك من الأصل ضرورة للكتابة الروائية. ومع ذلك ولأنني أحياناً أداعب أو أعابث النقد الأدبي فربّما ناوشت هذا السؤال أو طُفْت حواليه دون أن آمل على أيّة حال أن أجيب إجابة قاطعة.

أظنّ أنّ تجربتي الفنية إنّما هي سعي إلى معرفة، أو بشكل أدق قليلاً، سعي إلى وضع سؤال نحو المعرفة وضعاً فنياً، بمعنى أن عملي الروائي لا يريد لنفسه أن يكون طبقاً لقضية أو تبشيراً بها، أو دعوة لها. وليس هو بالقطع محاولة لما يسمّى تصوير الواقع أو نقل شريحة من الحياة أو انعكاس للأوضاع الاجتماعية... الخ، هذه الدعاوى العريضة التي يصعب بالفعل الاقتناع بها عقلياً، في السياق النقدي النظري، أو في السياق الإبداعي على السواء. ومن ناحية القول إنّ تجربتي ليست ولا تقصد، بل ربما كانت تكون تتجنّب أن تكون تزجية للوقت أو إثارة للتشويق أو تفريجاً لضائقة نفسيّة، أو بوحاً فقط عن شؤون ذاتٍ رومانسية أو بكاء على كتف القارىء إذا صحّ التعبير. لا دعوةً له ولا حضّاً ولا نجوى ولا مشاركة في خطاب عواطفه، وإنّما هي دعوة للمشاركة في الخبرة، في سياقٍ له جماليته؛ ولكن الجمالية ليست هنا بطبيعة الحال هي النسق المنتظم التقليدي الجميل بالمعنى المألوف، ربّما كان في التشويه نوع من الجمال أو العكس، ربّما كان في

التحريف أو الانحراف جمال خاصّ. وعلى أيّ حال فإن النقد أو التنظير أحياناً، في السنوات الأخيرة، كأنما يخجل من اللجوء إلى مفهوم الجمال أو مفهوم التجربة الروحية. ولكني أنا نفسي أظنّ أنّ هذا ليس صحيحاً، وأن «الجمال» والخبرة «الروحية» ما زالت مفهومات صحيحة.

■ **ذكرت أنّ الكتابة هي عمليّة بحث عن المعرفة. هل هذه المعرفة مطلقة في جميع مجالات الفكر: روحياً، معنوياً... الخ؟**

ـ لا. ما قصدته هو البحث عن معرفة، هناك معرفة وهناك المعرفة بأل التعريف والسعي نحو حقيقة ما، وليس الحقيقة. وبهذا المعنى فهي معرفة نسبية دائماً، ولكنّها فيما أتصوّر تتضمّن أيضاً بذرة من المطلق دون أن تكون هي المطلق، هي حقيقة تظلّ دائماً أيضاً نسبية بمعنى أنّها ليست نسقاً في الفن فلسفياً أو معرفيّاً كاملاً، ولا يمكن أن تكون إجابة شاملة ومحيطة بالحياة بالكامل؛ وهي دائماً، كما أرجو، ذهاب إلى أعمق فأعمق بدون الوصول أبداً إلى حل. لستُ أظنّ أنّ من مهامّ الفنّ أن يضع حُلولاً أو أن يجيب على أسئلة، بل ربّما كان مجرّد وضع سؤال في السياق الفني هو كل ما يأمل المرء أن يحققه.

طبعاً، هناك همـوم وهواجس بالنسبة لي وبالنسبة لمعظم كتّاب ما نسميه العالم الثالث، هواجس الكرامة الإنسانية، العدالة، هواجس الحُرِّية، كل هذه قائمة وملحّة وضاغطة ليس فقط بسبب طبيعة أوضاعنا الاجتماعية والحضارية والثقافيّة، بوصفنا من العالم الثالث، فربّما كانت هذه هواجس إنسانية ليس بمعنى النزعة الهيومانية وليس فقط إنسانية، بمعنى أنّها تُغفل أو تهمل الأوضاع التاريخية المحددة: الطبقية والاقتصادية... الخ. إنّما المعنى أنّها تشتملها وتدركها ولكنّها لا تتحدّد بها تحدُّداً كاملاً نهائياً، لا تقتصر عليها بل تمتدّ إلى تلك المنطقة التي أسميتها مرّة: منطقة «ما بين الذاتيّات» وليست منطقة «الذاتية»، وليست أيضاً منطقة التجريدات. أظن أن هذه المنطقة الغامضة هي ساحة العمل الفني.

■ **شعرت من خلال الإجابة أنّ هناك موقفاً أو تشككاً يقول بأنّ الرواية تَدَّعي أكثر مما تقدر عليه إذا أرادت أن تعكس الواقع، أو أنك ترى أنّ هذا ليس هو الدور الحقيقي للرواية؟**

ـ ربّما كانت الرواية تدّعي أحياناً أكثر ممّا لها وربّما كانت تقوم بدور أكبر بكثير ممّا يُدَّعى أو يُنسب إليها. هي طبعاً ليست مرآة للواقع، أو ما يسمى «الواقع»، أي مجموع الظواهر التي يُصطلح أحياناً على تسميتها بالواقع.

■ **رغم أنها حاولت هذا!**

ـ رغم أنها تشتمل على هذا، قد تشتمل على ذلك، وربّما في مراحل تطورها المختلفة تكون قد فعلت هذا. لكن أظنّ أنّ ما يرفع الرواية، الرواية الفنية حقّاً، الباقية، أنّها إذا كانت قد فعلت ذلك فقد تجاوزته أيضاً في الوقت نفسه، بمعنى أنّ الرواية الواقعية أو حتى الطبيعية، لا شكّ أنّها كانت تتضمّن جوانب «لا واقعية» تتعلّق بعالم لا تمكن نسبته مباشرة إلى ما نسميه عبثاً «الواقع»، وهو الظاهر من الحياة الاجتماعية واليومية وحياة السوق و. . إلخ. الواقع طبعاً في ظني كلمة أعمق وأوسع وأوثق وهو يشتمل على ما لا يمكن حدّه من الظاهر والخفي، من الحلم والصحوة، من المرئي واللامرئي، من المدرك والذي لا يكاد يُدرك، من المسمّى والذي لا يُمكن أن يُسمى . . . الخ. هذه أيضاً كلّها عناصر الواقع، عناصر من واقعٍ ما. لكن جرى المصطلح وفقاً للتطور التاريخي للأدب والرواية بأن ينسب إلى الواقع نوع معيّن يتناول المشاكل الإجتماعية والاقتصادية ومشاكل المحرومين من الناس، قضاياهم وظروفهم وما هو حقير أو بخس أو أرضي أو ما هو صراع نحو التغيير في معنى آخر. طبعاً الواقع والواقعية أصبحت لها صفات كثيرة جداً من النقدية إلى الاشتراكية إلى السحريّة إلى آخره.

■ **هناك سؤال أطرحه عادة في نهاية الحديث يمكن أن أطرحه الآن: هل ترى أو تتصوّر عالماً بدون رواية؟**

ـ لا، لا، لا، لا يمكن أن أتصوّر ذلك. إن عالماً بدون رواية هو عالم بدون مقوّم أساسي من مقوّمات الحياة الإنسانية، حياة الإنسان الذي يقوم بالإنتاج، أي بالإبداع، سواءٌ كان كاتباً أو متلقياً. للإنسان تعريفات كثيرة منها أنّه حيوان روائي أو حيوان فانتازي . . . كما أنه يستحيل تصوّر الحياة بدون شعر.

■ **ما هي الأحداث والقضايا الجسيمة التي كان لها تأثير خاصّ في حياتك الأدبية؟ الأحداث التاريخية، الأحداث العائلية، الأحداث الشّخصية؟**

ـ هناك على مراحل متعددة أمر ذكرته في الكثير من المقابلات والأحاديث وأيضاً في تضاعيف الروايات والقصص، لكن ربّما كانت معايشة أو حضور الموت كواقعة مفجعة وغير معقولة منذ الطفولة، هي من الأحداث التي تركت تأثيراً عميقاً فيّ. في كل أعمالي الروائية لكن بوضوح أكثر في «ترابها زعفران». حيث موت صديق الطفولة، مشاهدة أحداث الموت، موت الأخ، موت الأخت. . وهكذا، يعني حضور الموت بشكل متواتر. هذا بعيد. لكن بالنسبة لطفل عنده نوع من الحساسية المرهفة ترك أثراً عميقاً.

■ **لديّ سؤال حول البحث عن المعرفة، هل الاهتمام أو الشعور بالموت له علاقة بالبحث الدائم عن معرفة لعالم الموجود الأكبر؟ هذه علامة استفهام تواجه الإنسان حتى ولو كان مؤمناً!**

ـ صحيح. أنا لم أقِم هذه الرابطة إقامة عقلية، لكن بلا شك هي موجودة. من الأحداث الهامة مثلاً في حياتي أحداث الحركة الوطنية طبعاً، أو بشكل أدقّ الحركة الثورية في مصر في فترة منتصف الأربعينات حيث شاركت فيها مشاركة نشطة أدت إلى أنني اعتقلت من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٠. هذا بالنسبة للأحداث التاريخية. أما الأحداث الشخصية فهي ما يحدث لكل إنسان. لكن ربّما كان وقعها عليّ أعمق أو أفعل، من ذلك مثلاً الحبّ وطلب الرزق والكفاح من أجله وتكوين عائلة (ما أعجب هذا. . .! أنني نجحت، حتى الآن، في تجنب دخول السراي الصفراء، يعني مستشفى المجاذيب!)

■ **هل هي عمليّة بحث عن معرفة أيضاً أو تساؤلات في سبيل تفهُّم. . .؟**

ـ لا شكّ أنّ هناك رابطاً، وهذا طبعاً يشي عندك وعندي ـ إذا وافقتِ ـ بميل نحو التعقيد والتفسير أي نحو التركيب والتحليل والوضوح العقلي وإيجاد الوقت للقيام بذلك. . هذه خاصيّة أساسية من خصائص العقل، لكن، أيضاً، لا يجب أن ننسى ما يلي: (وهو مسلَّم به مما أشرت إليه إلى جانب أنّها حقيقة، في عملية الحياة، وفي طبيعتها) أنّه يصعب اختزال العملية الفنيّة، وتفسيرها وفضّ سرّها على نحو كامل وإنّما نحن نسأل ونبحث عن إجابة وقد نجد إشارات مفسِّرة.

■ **اجتهادات؟**

ـ اجتهادات بشرط ألاّ نخضع لأسر العقلانية المطلقة وألاّ نستسلم لشرّ اللاعقلانيّة المطلقة.

■ **هذا يخلق نوعاً من التوازن.**

ـ التوازن يتجه حتى التجاوب بينه وبين المقوّمات. نحن هنا نصل إلى وسيلة توفيقية. ولكن ممكن أن نسلّم حتى عقلياً، بأن «التوازن» في حد ذاته يمكن أن يتأتى عن «الاختلال» و«الزيغ» في الفن.

■ **أظن أنّ الأحداث الحالية ستثير مشاعر وانطباعات واستعادات كثيرة في كل العالم العربي. . .**

ـ الأحداث الأخيرة عميقة الأثر في نفوسنا بلا شك. . . أحداث سنة ١٩٤٨ ـ ٥٢ ـ ٥٣ و٥٤ توجُّه ثورة ١٩٥٢ توجهاً خاصاً نحو انحسار الديمقراطية والاتجاه نحو

السلطة الأبويّة العلوية. ثم أحداث فترة حكم السادات. لا شك أنّ هذه الأحداث تترك أثراً ما، أثراً عميقاً في الذّات، وليس قياس عمق هذا الأثر بتناول هذه الأحداث تناولاً مباشراً وتقييمياً بل ربّما كان العكس هو الأصحّ. إن وجود هذه الأحداث الخفي أو كنوع من سريان الدّم (فالدّم عادة إذا ظهر فهذه علامة اختلال وجرح، ولكنه قائم باستمرار في الجسد وإن كان لا يظهر).

■ **أكيد هناك تفاعلات مع الأحداث التي جرت في أوروبا الشرقية مؤخّراً!.**

ـ طبعاً. لم يكن غريباً عليّ وعلى من اشتركوا معي في الحلقة الثورية (التروتسكية) التي أسسناها واشتغلنا بها في الاسكندرية في الاربعينات، ليس غريباً ما حدث بل بالعكس هو كان نوعاً من تأكد مصداقية ما كنا نؤمن به وما كنّا ندعو له. وأنا بعكس الكثيرين أحس أنّ هناك فرصة ذهبية جديدة الآن للاشتراكية الحقة، الاشتراكية ذات الوجه المثالي، الديمقراطي، لم تسنح ربّما من فترة طويلة جداً، من أوائل ثورة اكتوبر ومن سنة ١٩١٨ ـ ١٩١٩ لم تسنح مثل هذه الفرصة، على رغم كل ما يبدو الآن من ظواهر. في نهاية الأمر لا أتصوّر أنّ الاشتراكية سقطت. كل هذه المزاعم التي تُتداول حتى هنا عندنا في وسائل الإعلام هي التي سوف تسقط إن آجلاً وإن عاجلاً.

■ **كيف تنظر إلى الواقع الاجتماعي الذي تكتب حوله؟ هل تراه في حالة تكامل وانسجام أو في حالة تناقض وصراع؟**

ـ لا طبعاً، ليست حالة تكامل وانسجام.. ما هي المسألة؟ أحياناً تكون الإجابات على مثل هذه الأسئلة معناها ضرورة أن يكون هناك نسق للرؤية أو وجهة نظر حيالها. أنا أفتقد التكامل والإنسجام. ربما أتصوّره قائماً بحسب نسق فلسفيّ معيّن أو عقائدي أو أيديولوجي. لو اتخذت من هذا النّسق نقطة انطلاق وحدّدت نفسي بها وهنا لا أستطيع. يجب أن يكون المجال مفتوحاً دائماً. ربّما كان في هذه الرؤية، في هذا النّوع من التوجّه النظري للأشياء، أحد التعليلات لما أكتب باعتباره، كما أرى، نوعاً مفتوحاً على الأنواع أو كتابة عبر نوعية كما أسميها. بمعنى، ليست كتابتي الروحية روائية بالمعنى الكلاسيكي التقليدي البلزاكي أو حتّى الجويسي أو... الخ.، هناك دائماً اقتحام... وإذن هناك دائماً صراع، مع نفسي، مع الكتابة، ومع كل ما حواليّ وما في داخلي.

■ **هناك دهاليز أحياناً.**

ـ المتاهات والسراديب أحياناً، وأرجو أيضاً إلى جانب المتاهات والسراديب أن

تكون هناك ساحات مشرقة وسهوب فسيحة ساطعة.

■ **هل تشاركني الرأي في أنّ الرواية التي تساعد القارىء على طرح تساؤلات، الرواية التي تثير تفكيره، هي الرواية الناجحة وليست الرواية التي تعطي درساً في النهاية معلنةً: هذا هو رأيي وهو أفضل الآراء. نحن العلاقة الكبيرة التي ربّما لم ندرسها كثيراً في العالم العربي، هي علاقة القارىء بما هو مكتوب، حتى الآن، نظرة الكاتب للقارىء نظرة غير صحيحة وغير سليمة...**

- الكاتب ليس سلطة على القارىء ولا أباً ولا راعياً ولا عيناً صاحية من عل تراقب كل شيء وتفرض فرضاً على القارىء كيف ينظر وكيف يرى. الكاتب لا يوجّه القارىء في تصوُّره. بالعكس شأني شأن الكتاب الآن، أدعو القارىء إلى أن يكون مبدعاً؛ ولا تتحقق روايتي إلا بإبداع القارىء إبداعاً إيجابياً. لا أود أن يكون التلقي تلقياً سلبياً فقط. ولهذا فالرواية ليست تسجيعاً ولا تسلية ولا تشويقاً ولا دعوة ولا تبشيراً ولا حلاً ولا إجابة وهي ليست شيئاً مغلقاً. ليست لؤلؤة مدوّرة، جوهرة لامعة وناصعة وبالتالي مُعْشِيَة.

■ **هل أنت في مصر تشعر برضى عن القارىء لكتاباتك أو تشعر بخيبة أمل أحياناً لأن القارىء لم يفهم لصعوبة المكتوب، لعدم النضج الفكري الموجود وعدم توافر الثقافة الكافية... الخ، أو ترى أن القارىء ينتظر من الكاتب أشياء... ؟**

- طبعاً القارىء أيضاً ليس تجريداً وليس هناك «القارىء» في التعميم، هكذا، هناك قارىء وقارىء وقارىء. بعض القراء أسعدوني سعادة غير مُتوقّعة، وبعضهم الآخر، الذين اتصلت به مباشرة، شعرت أنّهم لم يُدركوا أو أنهم لم يُحطيوا إحاطة كاملة بكل الإشارات والأبعاد والتلميحات والمتضمنات والنصوص الخفيّة، ولكن هناك شحنة من الطاقات، أحسّ بها، وهذا ما يكفيني ويزيد. مجرّد أنّ الشحنة والطاقة حققت المشاركة التي كنت أسعى لها. ولكني أنا طبعاً، لا أسعى في ظروفنا الحالية الثقافية إلى ما يسمّى بالقرّاء الجماهيريين، يعني القارىء «العريض» وإن كنت لا أعرف بالضّبط معنى هذه الكلمة.

■ **أنا، سؤالي واهتمامي بالقراء ناتج عن التدريس خاصّة أني درّست فترة طويلة في بلد عربي هو الجزائر، لكن أيضاً درّست في مركز تدريس الأدب العربي مترجماً في أميركا وهذا لا يجد اهتماماً، ولا يجد تقبُّلاً، إذ إن قارىء النّص يختلف من ثقافة إلى ثقافة ومن حضارة إلى حضارة، هناك خلفيّات في نفسية القارىء تخلق عنده استعداداً مختلفاً. يعني بعض الطلاب الأميركان أصيبوا بخيبة أمل عندما اكتشفوا نصوصاً كبيرة جدّاً لكتّاب لا يتفقون معهم سياسياً**

ورفضوهم نهائياً بسبب هذا، الأمر الذي أحدث نوعاً من البلبلة في نفسيتهم. لديّ طالب انسحب من مادّة الأدب العربي الحديث، عندما اكتشف، رغماً عن أنفه، قيمة كتابات محمود درويش. هذه ليست مفاجأة. من هنا اهتمامي بالقارىء. طبعاً الكاتب، يكتب دون أن يفكر في هذا، لكن هذا هو الواقع.

ـ هذا هو الواقع الايديولوجي للقارىء، العلاقة بين الكاتب والقارىء علاقة معقّدة واعتقد أنّها لا زالت في ثقافتنا العربية تحتاج إلى تقصٍّ وسَبْرٍ اجتماعي وعلمي وعلى أسس منهجية. لست أدري إذا ما كان أحد قد قام بذلك.

■ **لستُ أدري... ربّما أكثر في شمالي افريقيا بالنسبة لتأثير المدارس الفرنسية في المغرب العربي. هذه الفكرة ذكرتها لك لاهتمامك بالنقد؛ واعتقد أنّ من واجبات النقد الالتفات إلى هذه المسألة، مسألة التلقي، تلقي النصّ عند القرّاء؛ طبعاً الأمر يحتاج إلى دراسة ودراسته صعبة لأنّها تتطلب الإتصال بالقرّاء.**

ـ الدراسة تحتاج إلى أدوات ووسائط علمية تندرج في سياق علم الإجتماع وغيره وهذا ما نفتقده.

■ **لأن تدريس الأدب العربي الحديث يحتاج إلى معرفة بتلقي النصوص، خاصة حين نجد قراء لهم حضارة مختلفة ونظرة مختلفة إلى عالمنا، فيأتي النصّ الأدبي ويثير دهشتهم عندما يقرأونه. ولكن هذا يرجع إلى طبيعة النصّ.**

ـ عودة إذن إلى مسألة النص، أي مسألة النوع الأدبي عندي. هذا عندي ليس إطلاقاً ولا محدداً. أحياناً أضع على كتاب من كتبي «رواية»، على سبيل الاستفزاز للقارىء ودعوته إلى التفكير معي في هذا النوع الأدبي الذي يسمّى «الرواية»، لأنّ هذا الكتاب يمكن جداً أن يُقرأ كفصول مستقلة، كقصص قصيرة إذا أحبّ القارىء. ولكن لا شك، في تصوّري، أن النص يزداد ثراءً ـ إذا سمحت لي أن أقول ـ ويزداد كثافة بقراءة الكتاب كله معاً، يعني إذا سلكنا هذه الفصول في عقد واحد اكتسبت بعداً آخر. إذاً النّوع مفتوح.

في هذا استفزاز للقارىء وحضٌّ له على التفكير، أكثر من هذا أتصوّر أنه من الممكن أن تقرأ فقرات أو صفحات من هذه الكتابة مستقلة تماماً وأن تكون كاملة في حدّ ذاتها إذا كان للكمال معنى، طبعاً، لأنّ الكمال ليس له معنى في حقيقة الأمر، لكن بهذا المعنى العام.

أيضاً، هناك عندي حضور الشعر وسريان الشعر كوجود قائم ومستمرّ عبر

تضاعيف العمل أو الكتاب، صحيح أنّه يمكن قراءة سطور وأبيات موقّعة وموزونة، حتى وفق الأوزان الخليلية العتيقة ولكنها على أيّ حال موسيقية؛ وممكن أيضاً أن نجد جنباً إلى جنب وبقفزة واحدة ومن سطر إلى آخر، كتابات تسجيلية أو توثيقية كاملة المباشرة والتقريريّة وداخل بناء معيّن أي داخل تركيب شكلي معيّن للقيام بوظيفة معيّنة.

■ هل يتمّ هذا عن وعي عن قصد؟

ـ المبدأ العام يتم عن قصد، يعني الاقتناع المبدئي، لكن كيفيّة التنفيذ أو عند الكتابة أحياناً يكون النص خاضعاً لمفاجأة اللحظة التي أنصاع لها تماماً ولا أقاومها حتى ولو كانت عكس ما في ذهني من إعداد مبدئي، بحيث إنّ ما يسمّى بالإلهام المفاجىء تكون له الكلمة النهائيّة. تكون له الكلمة الأولى والأخيرة، السمع والطاعة، مباشرة وبدون نقاش، وأعتقد أنّ هذا أمتع وربما كان أجمل ما يُكتب. طبعاً بعض النقاد والقارئين يجدون لهذا تفسيرات غريبة ويجدون علاقات لم تكن قد خطرت في ذهني بشكل واعٍ وإن كنت أقتنع بسلامتها أو صحّتها أو على الأقل احتمال هذه الصحّة.

■ هل يتدخّل إدوار الخراط الناقد في عمليّة الإبداع أيضاً وإلى أيّ حدّ؟ لأنه أحياناً وجدنا أنّ الناقد لم يكن مبدعاً جيداً أو العكس؛ هذا هو سبب سؤالي السابق.

ـ طريقتي هي عكس الطريقة المحفوظية أو طريقة بلزاك أو توماس مان... الخ.

(بدون مقارنات، أنا لا أضع مقارنات، أنا أتكلّم على الطريقة). أنا أكتب قليلاً جداً من حيث التوقيت الزمني، أحياناً تمر أسابيع، شهور، سنوات، وقد مضت بالفعل سنوات من غير أن أكتب كلمة واحدة، وأنا أكتب طول الوقت مع ذلك في الداخل. أحمل معي كتاباتي كعبء وكملاذ وكمتعة وكوجود وتحقق ممكن، تحقق بالقوة. عندما أكتب أكتب تحت ضغط توهُّج حادّ جدّاً بحيث أكاد لا أكون واعياً بما يحدث ولهذا أكتب طويلاً جداً، ساعات طويلة متصلة، بشكل محموم ولكن دائماً في النهاية محكوم على مستوى آخر، غير محكوم بشكل مقصود.

■ تقليدياً هذا يُقال أكثر على الشاعر، وهذا رُفض بالنسبة للرواية خصوصاً وبالنسبة للقصّة القصيرة.

ـ لهذا، فإن مسألة الرواية كنوع مطروحة باستمرار، السؤال أيضاً كنوع وليس فقط كموضوع. أنا أعتبر مثلاً أنّ «رامة والتنين»، أحد توصيفاتها أنها «رواية ـ قصيدة»، رواية شعر، وأنا أقبل هذا التّوصيف دون تردُّد. أنا أكتب عادة الرواية كما يُكتب الشعر،

ولهذا فإنّ الناقد لا يوجد إطلاقاً عند الكتابة، هو موجود في ساعات وأيام وأسابيع وسنوات الإعداد، لأن بعض كتاباتي أحياناً تستغرق ثلاثين سنة حتى تكتب ليس من بداية السطر الأول، لا، من كتابة الفكرة أو من وجود الكتابة في حيز الاحتمال. أما بعد أن تنتهي الكتابة تماماً عندئذٍ يستيقظ الناقد ويقول للمبدع ماذا فعلت؟ ويا لسوء ما فعلت!

كتابي الأول «**حيطان عالية**» (١٩٤٢ ـ ١٩٥٥) استغرق عدّة نسخ، يمكن عشرات النسخ، لكن كتابي الثاني «**ساعات الكبرياء**» (١٩٧٢) وحتى الآن، المسوّدة هي تقريباً الصورة النهائية. لا أكتب مرّة ثانية إطلاقاً. هناك ضبط... نعم. ربّما حذف كلمة، ضبط الأوتار كما يفعل الموسيقيون حتى يحلو النغم، ولكن لا أكثر ولا أقل.

■ **لكن هل تناولت الشعر كشعر مستقل؟**

ـ حصل.. نعم. في البداية في الطفولة. اقتنعت في البداية أني شاعر بمعنى الشاعر الذي يريد هو أيضاً أن يتمرّد على تشكيلة الشعر المعتادة في ثقافتنا وأدبنا العربي، ولكني أحسستُ أنّ الرؤية عندي أوسع وأعرض وأعظم مما يحتمل الشكل الشعري كما كان يكتب عندئذ. توقفت عن كتابة الشعر في الأربعينات أي في بداية الصِّبا. لم أنشر شيئاً منه، رقة النسج في شعري ذلك أو الخفّة أو الرّهافة التي كانت سائدة والتي لم يكن هناك غيرها، لم تكن لتحتمل الرؤية الشعرية التي أريد أن أحققها فكانت فيما بعد القصّة القصيرة أو الرواية، لكن القصّة القصيرة لم تكن، قط، هي القصة القصيرة المعتادة أو التقليدية، أيضاً في «**حيطان عالية**» أوّل ما نشرت في قصصي القصيرة، ما يمكن أن أسميه النَّفس الروائي أو سمات الرواية، هذا التلبُّث الطويل عند لحظات معينة وليس إجمالها، هذا لا يوقِّت الكثافة وربّما كان يُعمقها، هذا الوقوف وربما الإيقاف الخارجي للأحداث للدخول في وصف أريد أن يكون معمقاً للغير وللباطن معاً بحيث تنتقل درامية الرواية أو القصّة، دراميّة السرد على الأصح، من تتالي الأحداث الى شيء آخر.. إلى تتالي المشاعر والأوصاف، وتكون لها بحدّ ذاتها تلك السردية الخاصّة التي في مستوى آخر، وهذا ليس من خصائص القصّة القصيرة. حتى في «**حيطان عالية**» كان هذا موجوداً وهو أوّل كتاب. إذن، عملية «الشعرية» كانت قائمة وتريد أن توجد عبر شكل ليس هو شكل الشعر الذي كان يُكتب حتى ذلك الحين.

الموسيقى الآن تغيّرت في الشعر، ربّما كان هناك بالتأكيد قصيدة النثر التي تحتمل أشياء كثيرة، ربّما كان هناك ما أسميه القصّة ـ القصيدة التي تحمل النوعين وتحولهما إلى

نوع جديد، وكنت أكتب هذا في الرواية أو ما أسميه «الرواية».

■ **يعني اهتمامات الفكرة -أو اهتمامات البحث عن معرفة هي التي تحكمت في اختيار النوع الأدبي إلى حدّ كبير، أو هي التي تحكّمت في المزج بين الأنواع التي يغلب عليها عندك نوع أقرب ما يكون إلى الرواية؟**

ـ كان هذا قائماً من حيث ما يُسمّى بناحية الشكل. بلا شك، ليس هناك أبداً ولا يمكن أن يكون، فصلٌ بين الشّكل والرؤية إلى آخر هذه القضية البديهية، لكن هذا أيضاً موجود.

■ **كيف تتعامل مع رقابة المجتمع والدّولة. هل تمارس الرّقابة الذّاتية؟ ما هي المكبوتات التي تعالجها أو تتجنّبها؟**

ـ عند نشر «**حيطان عالية**» كانت هناك رقابة.

■ **رقابة الدولة؟**

ـ لم تكن رقابة الدولة سياسية مباشرة. كان هناك رقابة رسميّة ومقرّرة سنة ١٩٥٨، اعترض الرقيب وقد كان ضابطاً مثقّفاً ورقيقاً وعنده حسّ لغوي أيضاً، هو (النوع نفسه من الضباط في كل مكان)...

■ **عرفتهم في «الأهرام».؟**

ـ اعترض على أوصاف وعبارات رآها إباحيّة. التزمّت الطهراني هذا، طبعاً له في نهاية الأمر معنى سياسي، لأنّ التزمُّت الطهراني هو فرض الوصاية الأبويّة على الناس وهو إملاء رؤية معينة وطريقة معينة للحياة على النّاس. هو بالضبط ما كانت تتميز به الحقبة.

■ **هل كان هذا انعكاسٌ للتزمُّت الرسمي الواعي؟**

ـ طبعاً كان هذا انعكاساً للتزمُّت الرّسمي، واعياً أو غير واعٍ.

■ **يعني لم يكن ذلك بقوّة الوضع الآن أو ابتداء من الثمانينات؟**

ـ الأوضاع اختلفت قليلاً وبزوايا مختلفة. بمعنى أنّه أصبح الآن من الممكن جدّاً أن هذا السياق الشبقي الإيروتيقي الذي يسمّى إباحيّاً وهو ليس إباحيّاً... هناك هامش أكبر بكثير الآن في السماح به والرضى عنه رغم أن المجتمع، ربما، يتجه اتجاهاً آخر. لكن الرقابة الرسمية تتسامح في هذا. الكُتّاب سنة بعد سنة وعقداً بعد عقد انتزعوا هامشاً من الحرية في التعامل مع هذا السياق الإيروتيقي، ربما لم يكن موجوداً من قبل.

■ **رغم ما حدث لألف ليلة وليلة؟**

ـ ألف ليلة وليلة ليست مقياساً. هناك دائماً شبح التهديد والقمع السَّلفي. لكن هذا يختلف عن سياسة الدّولة أو سياسة الرّقابة، لأنّ ألف ليلة وليلة عند أول عرض على ساحة القضاء سُمح بها مباشرة. ناشرها أعدّها سابقاً، هذا موجود وقائم، تغيرت الأمور الآن. الرقابة الآن تأتي من النّاشر وليس من الرقيب، لأنّه لا يوجد رقابة حالياً في مصر ولكن الناشر سواء كان مصرياً أو عربياً يضع تحسبات لهذه القوى نفسها، قُوى الشارع أو قُوى الرقابة السلفية في الشارع، وفي مؤسساتٍ أخرى، غير مؤسسة الدولة نفسها.

■ **هل لرقابة النّاشر دافع مادّي اقتصادي؟**

ـ لها دافعان: دافع أمني لأنّه يخشى الاغتيال مباشرة أو التهديد بالاغتيال (كما حدث بالفعل في إحدى المناسبات، إذ حذف الناشر وهو أديب وصديق ـ عبارة رآها قد تستفز قوى التعصب والتطرف السلفيّ الديني، وإن كانت قد نشرت هذه العبارة كاملة، في مصر، بعد ذلك). وهناك دافع تجاري طبعاً.

وهنا الهامش يضيق خاصّة في المسائل الدينية، وحتى استخدام العبارات والمجازات ذات الطابع الديني أصبح موضع رقابة ليس من سلطات رسمية وإنّما من سلطات غير رسمية: سلطة الناشر، سلطة ضغط القوى القائمة في الشارع.

■ **يعني أصبح القارىء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة له ثقل على. . .**

ـ هل هو القارىء أم هو وجود القوى السياسية وخاصّة السّلفيّة منها، يعني ما تدخل في نطاق ما نسميه الردّة الدينية. كما قلت حُذِفت لي في إحدى رواياتي عبارة فيها استعارة أو مجاز يوحي بأن فيه تجاوزاً أو تطاولاً على المقدسات، هو مجاز، مجرّد تعبير شعري، . . . لاحظي نفوذ وسطوة القوى السلفية والغيبية التي تحكم الشارع. هذه الجمة نُشرت في مجلة في القاهرة دون أن ينتبه إليها أحد، لكنّها حُذفت من كتاب طُبع في بيروت.

ليس هناك عندي رقابة ذاتية أو هذا ما أحس وما أعرف. طبعاً بالعكس هناك دائماً حسّ بالثورة والتمرُّد، حسّ مستمر رغم هذه السن المتأخرة، ومحاولة لاقتحام المحظورات باستمرار.

■ **في جميع المجالات؟**

ـ في جميع المجالات، المجال الإيروتيقي والديني والسياسي وهذه هي المحظورات

الشهيرة، من المهم جداً أن ندرك أن الشّباب قد ضاق ذرعاً بهذه المحظورات، هذه ملاحظة أستغل الفرصة لأقولها هنا، كنت محكماً في جائزة مجلة «الناقد» للرواية العربية، هذا أتاح لي أن أقرأ حوالى ٤٤ رواية، المحور الأساسي في هذه الروايات هو اختراق المحرمات، بغضّ النظر عن القيمة الفنية (لأن بعض الروايات لا قيمة فنية لها إطلاقاً). المسابقة تتم بين كتّاب يكتبون أوّل رواية أساساً، الشباب الكتاب قد ضاقوا ذرعاً وتفجّر ضيقهم بالمحظورات الثلاثة: الإيروتيقية والسياسية والدينية؛ وبلغ الأمر بالكتاب الشباب (بما أنّ مجلة «الناقد» تدافع عن حرية الكتابة المطلقة وعدم الرقابة) حدّ الجموح الذي لا قيد عليه باستخدام الكلمات «الثلاثية الحروف» بحرية مطلقة، أي تسمية الأعضاء والأفعال الجنسية بأسمائها الصريحة. الهجوم على كل أنواع السلطة السياسية والهجوم على المقدسات واقتحامها وإن كانت هذه أقل أنواع الجرأة. إذن الساحة الأدبية، على الأقل، إن لم تكن ساحات أخرى، متفجّرة بالتمرُّد. وطبعاً هذا له مخاطره الرهيبة على سلامة العملية الفنية نفسها، يعني الجموح أيضاً يجب أن يكون عملية اختيار فني. هناك فرق أساسي كما هو معروف بين الحرية والفوضى، لكن أنا إذا خُيِّرت بين الحرية والفوضى، في هذه الظروف اختار الفوضى، لأنّه بدون مثل هذا الجموح لن نصل الى القدر المتيقّن من الحرية التي تصنع قيمها بنفسها.

لا أرى، في تصوّري، أي قيد من أيّ نوع على أيّة كتابة على الرّغم ممّا يبدو في هذا الكلام من شطط وعلى ما فيه بالفعل من شطط.

أصبحت الكتابة الآن متنفّساً ومنطلقاً ووسيلة للوضوح وللتمرُّد على القمع الذي أصبحت قبضته أشدّ أسراً.

■ لكن هناك شيء غريب، أنت على معرفة كبيرة بالأدب الأوروبي والأميركي وترى أن علاقة الكاتب بالحياة وعلاقتهُ بالقارىء قويّة وموجودة في بلدان العالم الثالث وخاصّة في العالم العربي، رغم أنّه في أميركا لا يلعب الكاتب الدّور نفسه؛ الكاتب في أميركا مهما قال فوجوده يشكل فقط ركناً في نتاج من الثقافة العامة أو هو التسلية فقط. هناك يوجد حرّية، فلو حصلنا على هذه الحرية عندنا لتغيّر وضع الكاتب ووضع الإبداع... الخ.

ـ هناك ملاحظتان سريعتان: أوّلاً، أنّ كتاب الغرب دفعوا الثمن: أوسكار وايلد سجن، د. هـ. لورنس روقب وحُرِّم لسنوات لغاية ما بعد الحرب الأخيرة وكذلك جيمس جويس، في فرنسا، دفع الثمن؛ كذلك فلوبير، بودلير وغيرهم. طبعاً السياق أوسع، السياق الحضاري والثقافي والاجتماعي هو الذي يحكم هذا.

بالفعل، أصبح الروائي أو الشاعر في الغرب غير مهمّ، غير فعّال، إلى حد كبير. بالعكس، ما يُنتظر من الروائي أو الشاعر في العالم العربي كبير فهو يقوم بأدوار أخرى فاعلة اجتماعياً ويُنتظر منه أن يُحققها. ولهذا فإن العلاقة وثيقة جداً بين فعل الكتابة والفعل الاجتماعي، وعليه فإن حريته محدودة، لا مفرّ، لأنّه يقف في مواجهة السلطات، له تأثير وفاعلية وهو يسجن ويُحظر ليس بالضرورة بسبب ما يكتبه فقط، إبداعاً أو نقداً أدبياً، بل أساساً بسبب دوره السياسي والاجتماعي.

■ **هذا ما حصل في القرن التاسع عشر في أوروبا.**

ـ بالضبط المكبوتات التي يُعالجها الكاتب عندنا كثيرة. أنا أرجو أن أعالج كل ما هو مكبوت وإن كان ذلك سوف يأتي طبعاً، ليس بالفوضى أو الجموح أو الحرية حتّى التي أريدها لأنه ما زال انتزاع الحرية عملية معقدة ومُركبة، وأتصوّر أنّ كل كتاب جديد أكتبه فيه قدر أكبر من اقتحام المحظورات التقليديّة.

■ **هل هذا يأتي نتيجة تغيُّر الوضع العام؟**

ـ هل هناك رابطة بين الأوضاع الاجتماعية وبين ذلك، أو أنّه يأتي نتيجة كثافة وتراكم النسيج الداخلي والروحي؟ الإثنين معاً. لكن قطعاً، كما ظهر من خلال ما تكلّمنا عليه قبل قليل، في كتاباتي كلها. قطعاً ليست ظاهرة فرديّة. الظاهرة تجمعت، أصبحت جماعية. هناك هذا التوق الشديد لكسر المحظور وتحقيق الحرية. لكن الحريات ما زالت منقوصة حتى الآن. أنا لا أستطيع أن أستخدم الكلمات ثلاثية الحروف، وإذا كتبتها أدرك أنها لن تنشر في السياقات العاديّة للنّشر. قد تنشر في كتابات «الماستر» المحدودة، وهو ربّما كان أحد المشروعات.

■ **كان هناك أسباب لدى بعض الكتّاب العرب المختلفين، أسباب عائلية، بعضهم يشعر بالحرج من الحديث عن أمور عاطفية أو وصفها بتفاصيل، الشعور بالحرج من الوالدة مثلاً من الأخت أو الزوجة أو المجتمع ككلّ، هذا نوع من التحفّظ أكثر ممّا هو رقابة!.**

ـ لا، لا أعتقد أن عندي هذا النوع من التحفُّظ على الإطلاق؛ بالعكس أعتقد أن الصدق والتكشف في هذا مطلوب وضروري، ولكن القيد الوحيد هو القيد الفني إذا كان قيداً، أنا أسميه قانوناً وهو نابع من الحريّة. طبعاً هناك مشكلة حيال المقدّس؛ عندي دائماً إحساس بأنّ المقدّس يجب أن ينزل إلى الأرض. ليست هي فكرة تدنيس أو تدليس المقدسات، ولكن أن يكون المقدّس هو أيضاً يومياً وأرضياً ومتاحاً دون أن يفقد صفته

كقدُسية. هذا مسعى خاص وشاقّ وخطر لكن أحسّه بالنسبة لكتاباتي ضرورياً.

■ **ألا تعتقد أن العالم العربي فيه مساحات واسعة للمقدسات والروحانيات في الحياة المادية أو جزء فيها. ربّما الفاصل ليس كبيراً جدّاً بين «القدسي» و«الأرضي»!**

ـ طبعاً. أنا ما أعنيه بالمقدس ليس دينيّاً فقط وليس المسلّمات المتوارثة والسّلفيّة فقط وليس هو المعتقد الديني المسلّم به. ما أعنيه أشمل وأعمق وأدقّ. يعني مثلاً إذا كان جسد الإنسان مباحاً فهو مقدّس، بالقدر نفسه عن فكرة الألوهة نفسها. حيث أن الصوفية عندي هي الخاصة الحسية والخاصة الروحية معاً. هذا معنى المطلق، وهذا معنى المطلق، المطلق هو أيضاً نسبي وإنساني. ليس هناك شيء خارج الإنسان إلا هذه النزعة التي تريد أن تخرج عنه في الوقت نفسه لتتجاوز الشرط الإنساني، هذا التناقض أو التعارض الذي لا يرتفع ولا يمكن رفعه، لا يزال يعني، هذا هو ما أعنيه بالمقدّس والأرضي.

■ **موقعك في الإيديولوجية والثقافة السائدتين؟ ومن اللغة؟ عندما تمزق في التكوين الثقافي بين السلفي والعصري.**

ـ وهل هناك ثقافة سائدة؟ وأحياناً أضيق ذرعاً بأسئلة الناس وتعليقات بعض الكتاب عن أنّ اللغة عندي لها أهمّية خاصّة ولها مكانة خاصّة وعناية واحتفاء وإلى آخر هذا. إلا أنّ هذه شعرية بطبيعة الحال. لكن، لغتي ليست زخرفة ولا إقحام خارجي ولا أريد أن يصل الأمر إلى أن التكلم عليها بمعزل عن الخبرة المتضمنة فيها.

طبيعي وبديهي، الناس ينسون والنقاد ينسون أنّ الخبرة لا توجد إلاّ في اللغة؛ وهذه الخبرة بالذات لا توجد إلا في هذه اللغة بالذات، ولو أنّها اختلفت أو تغيرت لاختلفت الخبرة وتغيّرت وبالتالي فلا مجال للحديث عن اللغة وحدها، مهما بلغت كثافتها أو رقّتها أو سلاستها أو شعريتها أو تقريريتها، إلى آخر هذه المستويات المختلفة من اللغة.

ثنائية اللغة عندي ليست ثنائية تعددية، يعني طبعاً لا أتردّد إطلاقاً في أن أدخل في سياق سردي للمفردة أو التركيبة العامية إذا كانت ضرورة، والتي تبدو عاميّة أو يُعتقد أنّها عاميّة مع أنّها فُصحى وعتيقة وعتيدة وعريقة المحتد، لكن أيضاً حتّى في سياق الفصحى هناك عدّة لغات: تاريخياً وبحسب مجال التعامل يمكن الافادة منها جميعاً.

■ **وفردياً أيضاً، بحسب شخصيّة الإنسان.**

ـ وفردياً طبعاً. . . وفي داخل العاميّة هناك أكثر من مستوى. أنا أعتقد أنني أسعى إلى الإفادة من هذا السلم الموسيقي اللغوي متعدّد البزّات، من هذه البوليفونية الغنية التي تكمن بالذات في اللغة العربية أكثر بكثير من أية لغة أخرى في تصوري، هي موجودة بلا شكّ في اللغات الأخرى لكن ربّما كان في لغتنا مِيزة التّعدُّد والغنى والتنوُّع والثراء الذي قد يكون فادحاً وباهظاً وثقيل الوطأة، وعلى الكاتب أن ينهض بهذه الفداحة.

■ **اللغات الأجنبية هل تدخلت مع اللغة العربية من خلال الترجمات والحضارات والثقافات؟**

ـ أيوه، طبعاً. . .

■ **هل تفكر بكتابة عمل إبداعي في لغة أخرى؟**

ـ لا.

■ **السؤال أيضاً يوجّه عادة بشكل أساسي إلى كتّاب باللغتين؟**

ـ لا. أنا لم أفكر أبداً بالكتابة بلغة غير العربية. أنا أحد العشّاق المتدلهين في عشق اللغة العربية بالذات، لكن في هذا السياق طبعاً شاركت مشاركة إيجابية في ترجمة الرواية أو القصص التي تُرجمت إلى اللُّغتين الإنكليزية والفرنسية، اللغتين اللّتين أعرفهما، بالمشورة وبالإقتراح. . طبعاً أتصوّر أنّه كان لهاتين اللغتين الأجنبيتين أثر فيّ، أحياناً استخدمت كلمات لا أعرف مدى توفيقها. يعني مثلاً «النكتار»، استخدمتها ككلمة عربية وسرت والناس فَهمتها أو، لا أعرف كلمة «التياتين» عربية أو لا هي: titans. . . لكن السياقات والتركيبات عليها المعوّل. أنا أعتقد أننا لسنا سادة هذه اللغة كما أننا لسنا خدّامها، إنما هناك علاقة تفاعل أساسي بين الكاتب ولغتة، بمعنى عام، لغة ثقافته التي لا شك سوف تثرى بالتعابير العامية، بالمحكي، بالموسيقى، كما فعل القدامى. القدامى لم يتردّدوا لحظة واحدة في النحت وفي الاشتقاق والتعريب، والعربية ربّما كان فيها مجال واسع جدّاً لمثل هذا.

ادوار الخرّاط

[أجرت الحوار: عائدة بامية]

حنان الشيخ

«في ليل بهيم...»

وعيت وأنا أفكر بعيداً عما حولي، وهذا مدني بالدفء وبالصبر وبالطمأنينة وحتى بالقليل من السعادة. كنت أعبىء أنصاف القروش المثقوبة في خيط والفه بأسورة حول معصمي وأخبطه في الطاولة بتعمد ومن غير قصد. وأنا أتحدث مع الوهم. لكم هذا الوهم لم يكن سوى الكتابة.

وعندما جلست لأكتب، فوجئت كم أنها تمتص مني. بينما التفكير بها كان شعوراً هانئاً، يدعو إلى الطمأنينة بين الأصوات العالية والوجوه المكتئبة. يبعد حالة البرد القارس الذي كان يعشعش بين جوانب البيت، أو الحر الشديد الرطب أيضاً الذي كان يذكر بالصراصير الصغيرة والكبيرة والبق المختبىء بين تلافيف الفراش، كان يشبه الماء الذي كنت أراه ينساب من فوهة الإبريق الى فمي، من الحنفية الى البلاط، من رأس الشلال. لكن كان اللحاق بهذه الأفكار والجلوس والكتابة عنها كاللحاق بنقاط هذه المياه وعصرها في الكف.

كان كل ما حولي يجذبني إليه ويجعلني مليئة بالأحاسيس. من الوان دهان الأحذية الذي كان يصفها والدي حوله كل نهار أحد الى رائحة دهن اللوز، من راحة الحلقوم والسكر المتطاير، الى علبة البسكوت والجلبة التي كان يحدثها صفيحها كلما فتحت أم أغلقت، لون قماش المصلاة ورقعها، والسجدات الترابية المكسورة الأطراف، الرسوم على الأثاث الخشبي، نقوش البلاط التي كانت تظهر لي وكأنها وجوه... النفتالين الأبيض الذي كان يتفتت من حماوة فصل الصيف، فيسبح كالملح الخشن على ألوان

السجاد العجمي، . . . أما الكتب فإنها كانت حروفاً غامقة السواد في صفحات الكتاب الوحيد في البيت ذو الصفحات المائلة الى اللون الأصفر ـ البرتقالي.

كانت تشبه خرزات المسابح السوداء الساكنة في الأدراج، تذكر بالخشوع وبالبكاء، تذكر بأن والدي الذي كان يهدد بضربي وهو يشد حزامه الجلدي من بنطلونه، ما هو إلا حمامة ترتجف أمام هذا الكتاب وهذه الحروف السوداء.

لكن كتب أخرى وجدت طريقها إلي. كتب مدرسية، تجعلني ارتجف حيناً وأنا ألاحظ الصور التي كانت ترافقها المطبوعة في اللونين الأسود والأبيض، إذ كانت توحي بالظلم. . . حتى بالجريمة. فالبنت التي كانت تمسك بمرشة ترش الأزهار كانت وسط غابة من أغصان تكاد، تخنقها. . . كأن ساحرة قد نادتها في الليل. . . بدلاً من النص الذي كان يرافق الصورة. . خرجت هدى ذات صباح الى الحديقة. . . كتب أخرى، جمل أخرى، تحمل القصص والعجائب والغرائب والأوصاف والجمل التي لم تكن تأبى للعقل أن يطويها أو يقذف فوقها جملاً أخرى. فكانت تتردد في المخيلة كما هي مكتوبة، أو اسمعها بصوتي كما قرأتها. وكما اكتشفت بعد وقت أن الصورة المعلقة على جدار إحدى غرف الجيران والتي كنت أتوق لرؤيتها دائماً، وكانت لامرأتين تجلسان على مرجوحة أزهار وجهاهما بلون الورد المطبوع على فستانيهما وبلون الورد الذي كان يحيطهما، ما هي إلا من مخيلة رسام نقلها على الورق، اكتشفت ان الكتب أيضاً ليست موجودة بيننا كوجود الاشجار والقطط والسماء، بل إن هناك من فكر بها وكتبها وجلدها ووضعها على رفوف المكتبات.

وأنا أحاول عصر نقاط مياه التفكير هذه في يدي، كنت أجدني أسمع صوتاً في داخلي يقرأ علي ما يودني أن أكتبه.

أذكر ذاك الصوت الذي نتج عن خوف وأحاسيس حزينة، فإذا بي أكتب:

«في ليل بهيم كنت قد اخذت شيئاً من التعاسة وفاضت على نفسي آية بينما ارتسمت الدموع في عيني». صوت آخر، وآخر يكتب، المعلمة تقرأ، المعلمة تتعجب، المعلمة تثني. ثم وجدتني أرى مشاهدَ تعلق في ذهني: كتساقط الثلج ذات شتاء. كشجرة تدعى الثلج لأنها كانت تشبه ندفه الأبيض، كأولاد الجيران وهم يلازمون أسرتهم من جراء «الحصبة»، فأجدني استرجع هذه وأربطها بشعور ما. لكنها لم تكن صوتاً يملي علي فقط المواقف. كانت صوتاً تدق في رغبتي لأكتبها، كالفراق، والانتقال من المدينة الى

الجبل، والاشتياق والشعور بالطمأنينة وبالسعادة، كالمرة التي استحممت بها في بيت أمي في الجبل، ورأيت من خلال الطاقة الزجاجية أغصان شجرة تكاد تلامس الزجاج، بينما كنت أسمع صوت أمي بالخارج حنوناً جميلاً. أذكر وقتها أني تحدثت مع الشجرة وسألتها إذا كانت تسمع صوت أمي الجميل، ولم أشأ أن يطوى هذا الوقت بأوقات تليه، بل أردت ان يبقى معي. لذلك فكرت بأن أسجل وصف هذا الحمام، وذلك الشعور بالانعتاق والجمال والدفء الذي تملكني على غير عادتي لأول مرة منذ حلولي في الجبل، إذ كنت دائماً أشعر بالغربة وبالفراق كلما غادرت بيتنا وحيناً في بيروت لمدة طويلة حتى عندما كنت أعود اليهما كنت أدور بهما كمن أريد أن أرحب بنفسي. الشعور المتأرجح هذا هو الذي رماني في أمواج العالم الخارجي وبهذا قربني من الكتابة. العالم الخارجي هو التجربة، الرؤية والحب، امتد الى عالمي الداخلي حتى أصبح الاثنان لا يفترقان، يعيشان على بعضهما بعضاً.

ثم أخذت اصوات أخرى الى جانب صوتي تنفذ إليّ. صوت إبنة خالتي التي ساعدت في تربيتي، صوت أمي، أصوات الجيران البعيدة. وكانت هذه الأصوات تحمل خلفها القصص والنقاش، الضحكات والصراخ، السرية، فكنت أحاول من جمل هؤلاء أن التمس ما كان يجري. ولما كنت لا أوفق دائماً، إلا في الشعور بأن هناك تراجيديا ترافقها المشاهد. لذلك كنت لا أسمعهم فقط بل أسعى لأكون في قلب هذه القصص إلى أن اكتشفت مع الأيام أنه علي أن أسعى للصمت ولتعابير الوجوه حيث الحقيقة تكمن أيضاً. وأصبحت كلما راقبت عن بعد ما يحدث عرفت أن الحقيقة تدخل في دهاليز مظلمة ومشرقة وبأنها تمسك أيدي الأكاذيب. وإذا بملاحظاتي هذه تجعلني اشعر بأني مستقلة في تفكيري. وأخذت هذه الاستقلالية في تقييم الانسان والأشياء تحرضني لأعبر عنها.

وهكذا دخلت عالم الكتابة بدافع من الأحلام والتخيلات والتوق الى عوالم أخرى. لكن ما إن أصبحت داخلها، حتى هزتني وفتحت عيني وعقلي وقلبي معاً، ودفشتني لأغوص في النفس البشرية وعلاقاتها. في هذا الشيء المجهول، الرائع، والرهيب، الذي هو كعقدة من خيوط. لألحق بخيط، اختاره من بين الخطوط أشده إلحاحه علي، شدة التحامه بي؛ أو لألحق بسهم يشير إلى مكان، معنى، فأجدني مندهشة أمامهما كل الاندهاش وأنا أعدل وأضيف عليهما من لمسات الواقع. الرؤية تتبدل وأنا أتبدل كل مرة، من غير أن انتحل صفة الأنا، إذ كنت أدخل في جلد وانفاس سواي معتمدة على الهبة الصامتة. على الذاكرة.

الكنز الذي أحافظ عليه وأحميه وأقدره، الذاكرة أو الكائن الحي الذي ينبض، يغيب، يعود، يحتفظ، يمد جسراً بين الماضي والحاضر والمستقبل. بين الأموات والأحياء، بين الألوان وعدمها، الرائحة وعدمها، رفة القلب أم خبطته، الذاكرة أو النور الساطع على تخيلاتي، هي الحلم، الأوهام، الهوس، هي عدة التأليف، هي التي لا تسقط سهواً.

حنان الشيخ

[بيروت]

عبد الرحمن منيف

رقابة المجتمع

■ **كيف تحدد تجربتك الروائية، وما هو هاجسك الأهم؟**

ـ منذ أن كنت صغيراً كان يبدو لي العالم هلامياً، وكان يُفترض بكل انسان، في هذا العالم، أن يساهم، بشكل ما، في إعطائه ملامح معينة. كنت أتمدّد ساعات متواصلة على الأرض وأنا أرقب غيوم أواخر الخريف: كيف تتكوّن، كيف تتداخل، كيف «تلعب»، وأصرّ على هذه الكلمة الأخيرة. كنت أتمنى أن أفعل مثلها. فالسماء، وبالتالي الغيوم، هي انعكاس للأرض، للبشر. ولذلك افترضت في وقت مبكر، أنني قادر على إعادة تشكيل العالم، وأنه مطلوب مني ذلك!

لما تجاوزت الطفولة وبدأت الصبا، أصبحت «القوة» بالنسبة إليّ هي الصيغة التي تساعدني في إعادة صياغة العالم، ولذلك ذهبت بعيداً في إعادة تشكيل جسدي، من خلال الرياضة، من خلال التحدي، وأيضاً بمحاولة أن أكون جزءاً من مجموعة. وصلت إلى نتائج متواضعة لم تقنعني، ولذلك بدأت البحث من أجل الوصول الى تلك «القوة» التي تساعدني في صياغة العالم.

جاءت حرب ١٩٤٨ وتركت جرحاً عميقاً، وسؤالاً: الضعفاء، الضائعون، لا يستطيعون شيئاً. ولذلك، وبعد فترة غير بعيدة عن هذا التاريخ، أصبحت واحداً من كلّ، وأصبحت على يقين أنني وصلت، أو بدأت الوصول!

منذ ذلك التاريخ وحتى عام ٦٨، وقد مرّت مياه كثيرة تحت الجسر، كما يقولون،

تغيرت الأفكار والمواقع والأولويات، إذ بعد محاولات صوفية في الاندماج بالعمل السياسي، واستغلال أوقات الفراغ بالقراءة والذهاب إلى المسرح، ومحاولة اكتشاف ما وراء السياسة، وبعد التمعن فيما يقال وما يجري، اكتشفت الخيبة والفراغ. والسؤال الأول، سؤال الغيوم، وليس السماء، كان هاجسي: كيف يمكن إعادة «اللعب» مع الأشياء القابلة للتشكّل من جديد، باعتبارها مادة قابلة ومرنة ومساعدة، من أجل صياغة العالم ضمن منطق أكثر منطقية وسلامة وقوة، وقدرة على الاستمرار؟

كان هذا هو سؤال البداية والتحدّي، وأيضاً صيغة البحث عن طريقة للاستمرار والتغيير. ومن خلال اكتشاف الدجل في السياسة، والتأكّد من عجز الصيغ والأفكار التي كانت سائدة، لم أتردد في اختيار عالم الرواية.

لماذا الرواية بالذات؟

ليس لدي جواب محدّد، ربّما لأنّ الرواية تعني إعادة تشكيل العالم ضمن أنساق وأشكال أكثر انسجاماً! وربما أيضاً، لأنّ الحياة، في النهاية، لا تعدو أن تكون مجرد رواية من نوع ما، حكاية عن جملة الأشياء التي يحاول الانسان أن يسلي نفسه بها، وأن يقنعها، أن الحياة مجرد حكاية أخرى تضاف إلى هذا الركام الذي لا ينتهي، والذي شكّل حياة الانسان عبر العصور، من الحكايات!

وربما أيضاً، لأن الحياة بكل الخشونة والقسوة، لا بد أن يتم اجتيازها بأقلّ الصعوبات الممكنة، ولذلك يخلق الانسان لنفسه أوهاماً أو أحلاماً، ويحاول أن يعيد تشكيلها، تبعاً لخلق موازنة تقنعه بضرورة الاستمرار والتواصل.

هاجسي الأساسي في هذه الحياة أن أخرمش، أن أجعل الناس قلقين، أن أقول لهم كم في هذه الحياة، التي نعيشها تحديداً، من المرارات والخيبات، وكم فيها من المسرات المسروقة، وبالتالي يجب أن نحاول أن نكون أكثر شجاعة وأكثر وعياً من أجل صياغة حياة جديدة لا تسيطر عليها المحرّمات.

هاجسي أن أعيش، وأن أكون مفيداً، وأن أكون راغباً ومرغوباً في الوقت نفسه. وما دام الانسان فوق الأرض يجب أن يحاول، ما وسعه، لئلا يكون ثقيلاً، وأن يمتّع نفسه والآخرين، وأن يخرمش على حجر أو ورق أو خزف، لأن هذا ما يذكّر به، ما يجعله متواصلاً مع الآخرين، ويجب أن يكون جاداً أيضاً. والجدية لا تعني أن يقطّب جبينه! إن النكتة الجميلة، الكلمة المتقنة، يمكن أن تدوم وتبقى أكثر من كل خطب

الزعماء والبيانات الرسمية والجهامة الزائفة، وهذا ما يجعلني، بعض الأحيان، ساخراً، لأقول لهم، بشكل غير مباشر، إنّ الحياة شديدة الغنى والتنوّع، بحيث أنّ الانسان ليس لديه الوقت لكي يكون متجهّماً دائماً!

■ **ما هي الأحداث والقضايا الجسيمة التي كان لها تأثير خاصّ في حياتك الأدبية: التاريخية، الأحداث العائلية، الأحداث الشخصية، التبدلات الظرفية؟**

ـ القضايا والأحداث الجسيمة التي كان لها تأثير خاص في حياتي الأدبية كثيرة الى درجة يصعب فرزها أو تحديد أولويات لها.

فأن يموت أبي في إحدى محطات السفر، قبل أن يصل إلى حيث يريد، وأن يموت وعمري لا يزيد عن خمس سنوات، وأن يحلّ مكان الأب رجل قاس متجبّر، وأن أبقى موزعاً بين هنا وهناك، وفي ظلّ عالم شديد التموج والتفسير، ولا يُعترف للصغار والفقراء بأية حقوق، ثم تتابع القضايا الخاصة والعامة في إطار من التحدي والخشونة، وتضع الانسان أمام خيار وحيد: أن يبقى أو أن ينتهي، ثم تتوالى الأحلام، التي سرعان ما تتكسّر، خاصة من الناحية السياسية، بدءاً من هزيمة ١٩٤٨، وأن يعقبها اكتشاف الفرق الهائل بين الكلمة التي تُقال والموقف الذي يُتخذ، ثم العمل الذي يحصل، وضمن صيغ متعددة. . .

إنّ من شأن تلك الأسباب، أو حتى بعضها، أن تجعل الناس يكبرون قبل الأوان. وتجعلهم أيضاً يسترقون السمع إلى الكبار، وتجبرهم على التعلّم السريع والاستعداد لمواجهة الحياة القاسية. وهذا ما جعل ذاكرتي تُشحن بكمّ هائل من القصص والأحداث، والتي كنت أتسلى بها في البداية. أما بعد أن استغرقتُ في حلم تغيير العالم، واكتشفت الزيف والأوهام، والفروق الهائلة بين الأقوال والأفعال، فقد أصبحت أكثر استعداداً للفضح والتحدي، وأيضاً لأن اكتشف طريقة للتواصل مع الآخرين. ومن هنا غرقت في الرواية، قراءة، في محاولة لاكتشاف العالم، ولمعرفة خيبات الآخرين، والتعرف الى العالم الحقيقي الذي ضلّلني العمل السياسي عنه من خلال الكلمات الكبيرة والشعارات الغامضة والضجة التي يتطلبها ذلك العمل.

غرقت في الرواية الروسية بشكل خاص. تعرفت على عوالم كثيرة مليئة بالشتائم والقسوة والخشونة والبرودة. تعرفت على القساة والجشعين والأنانيين في الرواية قبل أن اكتشف ملامح موازية لهم في الواقع.

ثم تعرفت على روايات كثيرة حملتني الى انحاء عديدة من العالم، وتبين لي أنني من خلال هذه الوسيلة أستطيع أن أتعرف على الأماكن والأشياء والأشخاص أكثر مما اتعرف عليها من خلال خطب الزعماء والقادة، أو من خلال برامج الأحزاب السياسية وشعاراتها، مما ساعد على إقامة علاقة خاصة بيني وبين الرواية.

ولا أُذيع سراً إذا قلت إنّ هزيمة ١٩٦٧ هي التي جعلتني أتوجّه للرواية، ليس كوسيلة للهروب، وإنّما كوسيلة للمواجهة. فقد كان للهزيمة تأثير في روحي لا يمكن أن أنساه: عالم عربي بهذا الاتساع، وبهذه الامكانيات، وأيضاً بهذا الكم الهائل من الشعارات والضجيج، يتساقط ويهوي، ليس خلال ستة أيام، وإنما خلال ساعات قليلة.

قلت لنفسي: هناك خلل كبير في الحياة العربية، ولا بد من اكتشاف هذا الخلل، وفضحه أيضاً، وربما تكون الوسيلة الأساسية: الرواية. وهذا ما دفعني للوصول إلى الرواية، ليس فقط كقراءة، وإنما كممارسة، وأعتبرتها طريقي في الوصول إلى ما أُريد.

■ **كيف تنظر إلى الواقع الاجتماعي الذي تكتب حوله؟ هل تراه في حالة تكامل وانسجام، أم حالة تناقض وصراع، أم حالة تأزم؟ ما هي جوانب ومظاهر هذا الواقع كما تراه؟ كيف تنظر إلى علاقة الرواية بالمجتمع؟**

ـ بخصوص الواقع الاجتماعي الذي اكتب عنه، فإنّني أراه، خاصة في هذه المرحلة الانتقالية، كتلة من الفوضى الملتهبة. إنه حالة خاصة إلى أقصى حدّ: الجثث الساخنة إلى جانب أقصى حالات التطرف. النظم البدائية، في التفكير والسلوك، الى جانب عصر الفضاء والجيل الثالث أو الرابع من الكمبيوتر. أقصى حالات التعصب الى جانب أقصى حالات الانحلال والعدمية.

في البيت الواحد تجد عدة عصور، وكماً من العقائد والافكار والهوايات، كل ذلك داخل حزمة هلامية من العلاقات المستمدة من التاريخ والسماء والوهم. ولذلك فإن الواقع الذي أحاول أن أكتب عنه هو هذه الكتلة من التناقضات، وأن أحرّك القشرة الخارجية لأرى ما تحتها، وأحاول أيضاً أن اجعل الآخرين يمعنون النظر في هذا الواقع، لأنّ الوهم أحد الأعداء الأساسيين الذي يديم واقعاً لا يحتاج إلا إلى الدفن، ويؤخر بالتالي الوصول الى واقع أكثر ضرورة وإنسانية.

إنّ التناقض في الواقع العربي أحد أهم صفاته، وواقع مثل هذا لا بد أن يفجر الصراعات، وأن يجعل السلم الاجتماعي مستحيلاً، خاصة وأن الصمم والتخلف من

صفات الطبقات المسيطرة، بحيث لا يتاح، ضمن وضع مثل هذا، إيجاد صيغ للتعايش والتفاعل، وبالتالي للوصول الى حالة صحية للاستفادة من المناخات التي سادت بلداناً أخرى.

أما الجوانب أو المظاهر التي تحتاج الى معالجة في هذا الواقع، كما يرد في السؤال، فإن السؤال المقابل هو: ما هي الجوانب أو المظاهر السليمة التي يمكن الابقاء عليها في هذا الواقع؟

طبيعي، أجيب هنا كروائي، وليس كباحث في صندوق النقد الدولي، بحيث اتوقف أمام حالات أو أرقام قد تؤشر إلى جوانب إيجابية. فالروائي يرى الجانب السلبي قبل أي شيء آخر، يرى الخدوش والفروق والنبو في الواقع، مما يجعله يفضح، ويقول، أكثر مما يحاول، كمزين النساء، في إظهار الأنف الاغريقي للمرأة، وكأنه العضو الوحيد، أو الذي يجب أن تتركز عليه الأنظار!

قد أبدو خشناً أو عصبياً في التعامل مع هذا الواقع، لأن مهمتي، كروائي، أن لا أجمّل القبح، وأن لا أعطيه فرصاً إضافية، كما أن مهمتي تختلف عن مهمة الشمّاس الذي يفوّح البخور حول الجثة وأن يجعلها مقبولة من خلال العطور والزهور.

إن علاقة الروائي بالمجتمع تشبه علاقة الطبيب بالمريض: أن يعرف هذا المرض، أن يتعامل معه بحسب الضرورة، وبصرامة أيضاً. أما تأجيله، اهماله، تجاوزه، فلا بد أن يؤدي الى الأسوأ!

■ **كيف تتعامل مع رقابة المجتمع والدولة؟ هل تمارس الرقابة الذاتية؟ ما هي المكبوتات التي تعالجها أو تتجنّبها؟**

ـ كيف أتعامل مع رقابة المجتمع والدولة فإن الاشكالية الأساسية التي تثير حيرتي هي رقابة المجتمع. الدولة تدافع عن نفسها، تحصّن نفسها، ولذلك تلجأ إلى القسوة والتمويه والمخادعة، وربما هذا «حق» من حقوق الدفاع عن النفس، ضمن منطق الدولة وأسلوبها. ولكن ماذا بخصوص رقابة المجتمع المقموع، المضطهد، والذي يمارس أيضاً كل المحرمات سراً. ويتمتع بها الى أقصى حد في الحياة اليومية، من خلال الشتائم والنميمة والصور العارية والفضائح، ولكن، في الوقت نفسه، يمنع أن يكتب ذلك؟

إنّ المجتمع العربي من أغرب المجتمعات قاطبة، لأنه يمارس كل شيء سرياً، ويخشى أن تقال كلمة، ولو غير مباشرة، عن هذه الحياة السرية.

الله! كم تحت هذه القشرة، العفة والطهارة والتقوى، من الفضائح والوساخات والزنى بالمحرمات! مجتمع يمارس العادة السرية. يعمل كل شيء، وبشجاعة سرية فائقة، لكنه يخشى أي شيء، ولو كان بريئاً وسمحاً، أن يظهر الى الخارج! ليس ذلك فقط، إنه يلاحق ويعاقب من يقول جزءاً من الحقيقة!

لماذا حصلت هذه الحياة، وكيف أصبح الازدواج هو القانون؟ إنه سؤال محيّر بالنسبة لي. الكل ينافق بشكل ما، بنسبة ما، والكل يتظاهر بالعكس. من هو القاتل، لماذا حصل القتل؟ الجواب: مجهول، وضد مجهول!

يبدو أن الاضطهاد التاريخي الطويل خلق نمطاً من التفكير والحياة جعل كل شيء له مظهران أو وجهان، وبالتالي لا يمكن أن يوافق على قول الحقيقة أو التعامل معها خلال النهار. أما في الليل، وراء الأبواب المغلقة، فإن كل شيء مباح، وكل شيء ممكن، وهذا ما يجعل المجتمع يشعر بالذنب وبحس الخطيئة، ولذلك يمارس الاضطهاد على الضعيف. ومن هنا نجد أن الكاتب، خاصة الروائي أو المسرحي، بمقدار ما هو مرغوب، بمعنى معين، فإنه ملعون أيضاً، لأنه يقول الفضائح، يعريها، ويفعل ذلك في النهار، وأمام أنظار الناس!

إن رقابة المجتمع، بالنسبة لي، هي النفاق بعينه، وهي الأقسى. أما رقابة الدولة فإنها مفهومة، وإن تكن غير مقبولة.

أما الرقابة التي أمارسها على نفسي فإنها جزء من رقابة المجتمع، أحاول، قدر الإمكان، أن أتجاوز الخط الأحمر، أنجح مرة وأفشل مرة. أسأل نفسي: هل أستطيع أن أقول هذا، وبهذا الشكل أمام الذين أعرفهم؟ أصل الى نتيجة إيجابية مرة، لكن في مرة أخرى الطّف واستبدل، وأصل في النهاية الى مصالحة ما. لكن حتى هذه المصالحة، التي تتمسك بكلمات مهذبة أو نقاط، يقرأها الآخرون عكلى حقيقتها.

لقد قلت أكثر من مرة: أنظرو إلى كتابات الأقدمين، الذين سبقونا. لقد كانوا يتكلمون بجرأة لا نستطيع أن نعطيها لأنفسنا، نتيجة اضطهاد المجتمع أكثر مما هو اضطهاد الدولة، ولذلك فإننا نساهم في تشجيع الدولة لكي تمارس علينا رقابة مضاعفة: رقابتها ورقابة الآخرين! وإذا كانت رقابتها لنفسها «مشروعة» لأنها تحمي نفسها، فإن رقابتها، نيابة عن الآخرين، الفائدة التي يجب ألا تدفع لأنها لا تحمي الآخرين بمقدار ما تحمي نفسها بالذات، ولذلك تصبح قوتها مضاعفة، لأنها تتكلم بإسمها وبإسم المجتمع!

أما المكبوتات التي أعالجها فهي السياسية، بالدرجة الأولى، وإن تكن الاجتماعية هي الأهم، أحاول قدر الامكان، أن اختصر جزءاً من الأعداء الذين يريدون رأسي!

لكن لا بد من مواجهة المجتمع بصراحة، ومحاولة الوصول معه إلى معادلة من نوع ما، لأننا، في النتيجة، ضحايا قوى سياسية غاشمة هدفها تغييب الكاتب، باعتباره ناطقاً باسم الآخرين، وعدم الاعتراف بالمجتمع أيضاً.

■ **ما هو موقفك من المقدّس؟**

ـ المقدس الذي تسألني عنه!. أكاد أقول دون خشية كبيرة؛ لم يبق شيء مقدس!

بعد أن ذهب السادات الى القدس، وبتلك العين الفاجرة، وعجزنا أن نفعل شيئاً يتناسب مع هذه الخطوة، ثم بعد أن بدأ العرب «يهرّون»، وبالطريقة نفسها، أصبح ضرورياً أن نقول كل شيء، أن نفضح كل شيء، وهذه المهمات هي مهمات الروائي بشكل خاصّ.

ـ المسألة، وهي فنية بالدرجة الأساسية، كيف نقول إننا تجاوزنا القداسة، وإننا الآن ندخل إلى «غرفة العمليات».

يبدو لي أنني لم أعد أخاف. قد أبدو عصبياً، نزقاً، غير مقدر للنتائج، لكن وضعاً عربياً من هذا النوع لا بد من مواجهته بالتحدي، وأية مهادنة، أي سكوت، نوع من التواطؤ، بشكل ما، مع ما هو قائم ومطلوب أن يستمر.

أعرف أنّ أسلحتي شديدة التواضع، لا يمكن أن تغيّر، أن تحرض، لكن هذا ما أملكه، هذا ما أقدر عليه الآن. ومن هنا يجب أن أحاول، قبل أن أمضي، ومجرد المحاولة في مجتمع ركودي خامل مطواع، قد لا تكون مقبولة أو مؤثرة في البداية، في مرحلة ما، لكن إزاء الهزائم والخيبات وانكشاف الفساد لا بد أن يتحرك الناس، أن يغضبوا، وأعتقد أن الغضب بداية ضرورية ومطلوبة، قد لا تؤدي إلى نتائج، قد لا تغير، لكن تجعل الناس قلقين ومتطلبين، وصفات من هذا النوع تخلق الحالة، ثم القلق، وأخيراً الصيغ التي تستطيع أن تفعل شيئاً. أما السكوت، والذي يفسّر بالرضا، كما يقول الشرع بالنسبة للمرأة الثيب حين تطلب للزواج، فإن توالي الهزائم بالنسبة لنا تجعل الناس، صمتهم، حالة من القبول.

المطلوب الآن أن نقول لا. وهذه اللفظة الأصغر من جرادة، غيّرت العالم، ولا بد أن تدخل في قاموسنا اليومي، وعند ذاك، كما أفترض، وكما أتوهم وأرغب، لا بد أن

تغير الكثير. لكن أغرب شيء أن هذه الكلمة ليست منفية فقط، وإنما مطلوب رأسها، حتى ضمن المؤسسة السياسية الواحدة. الاعتراض، النقد، الاختلاف، أن يكون هناك رأي آخر، هذه الأمور غريبة وغير مرغوبة. ولذلك فإن المقدس ليس الاختلاف مع الآخرين، بمقدار ما أن تجعلهم شديدي القلق، وأن يعيدوا طرح الأسئلة، وأن يعيدوا في النهاية ترتيب الأمور والقضايا والأولويات ضمن انساق جديدة.

نحن الذين أعطينا للمقدس قدسيته، وكنا نريد أن نرسم حدوداً جديدة للاشياء. الحدود التي أعطيت كانت ظالمة وقاسية. المطلوب الآن إعادة رسمها من جديد، وهذا يقتضي تخديش قداستها أولاً، ثم إعادة رسمها من جديد، ضمن معطيات جديدة ومختلفة.

بهذه الطريقة، ودون استعراض أو استفزاز، فإن من حق كل جيل أن يعيد النظر بالأولويات، لأن ما كان صحيحاً أو مقدساً في فترة سابقة قد لا يكون كذلك الآن، في فترة لاحقة. وأتصور أن الرواية، في المرحلة الحالية، يمكن أن تعيد ترتيب الأولويات، وتقترح «قدسيات» جديدة، إذ ليس لها أن تفرض قيوداً للمستقبل من أجل أن تحرر نفسها!

■ **كيف تحدّد مسألة اللغة في كتابتك، وكيف تتعامل مع ثنائية اللغة؟**

ـ اللغة، هذا التكوين السحري الذي يستعصي على أي ترويض، والذي يتعامل معه الانسان بكثير من الخوف، لأنه الوسيلة الوحيدة للتواصل، للتعبير، للجمال، للمتعة، وأيضاً للذهاب بعيداً في محاولةٍ لاكتشاف المجهول!

اللغة قلق دائم، فالكاتب يبحث فيها، ومن خلالها، من أجل الوصول الى حل من نوع ما. وهذا الحل شديد التعقيد والغموض في آن واحد. فاعل لا يقتصر على التوصيل وحده، ولا يقصد منه الجمال المجرد، ولا يكفي لبلوغ متعة آنية، إنه يريدها كلها، وفي حالة حركة متواصلة. فما كان موصلاً أمس، لم يعد كذلك اليوم، وما كان جمالاً في وقت سابق، لا يتمتع بهذه الجاذبية الآن؛ والمتعة الشكلية، والمتمثلة بالبلاغة والجناس في فترة معينة، لا تعني شيئاً الآن.

في مواجهة هذا المأزق كيف يمكن التعامل مع اللغة؟

اللغة، كما قيل كثيراً، كائن حي، وينطبق عليها ما ينطبق على الكائن الحي، من حيث النمو والكثافة والعقل والتغير، وهذا ما يجب أن يدركه الفنان قبل غيره، وأن

يتعامل مع هذه الحقائق، ضمن مختبره الخاص، من أجل الوصول الى حل مناسب؛ والحل المناسب، غالباً، ما يكون مرتبطاً بالمرحلة، بالبيئة، بالحالة؛ ولذلك من الصعب، أو المتعذر، الكلام على اللغة بشكلها المطلق.

بالنسبة للرواية العربية، في ظل ازدواج اللغة، العامية والفصحى، وفي ظل التفاوت الموجود بين الأقطار، نتيجة تطور مستقل من ناحية، للعزلة السياسية، ونتيجة الضمور الذي أصاب اللغة ذاتها، خلال فترات معينة وطويلة، وأيضاً بسبب الفروق داخل المجتمع الواحد، بين لغة العامة والخاصة، أي الطبقات، فقد نمت اللغة وتطورت ضمن انساق متباينة، ولذلك أصبحت هناك عدة لغات، إذا صحّ التعبير؛ وبالتالي فإننا نواجه حالة مركبة وليست حالة بسيطة، الأمر الذي يقتضي مزيداً من الجهد من أجل الوصول الى اللغة التي تلائم الرواية.

لذلك نجد أنفسنا أمام حالة معقدة ووضع مربك؛ إذ بالاضافة إلى الشغل في اللغة، كجذر، من أجل تطويرها ودفعها الى الأمام، ومن أجل استيعاب كل ما هو جديد، فإننا نصطدم بالمصاعب التي اشرت إليها، ونصطدم أيضاً بمفاهيم متباينة في فهم اللغة: دورها وجمالها، وبالتالي كيف يجب أن تتطور. ومن هنا نجد أن الاجتهادات في اللغة متباينة أشد التباين، وهذا الاختلاف الذي يمكن أن يكون مجالاً للخصب والاغناء، في حالات معينة، فإنه في حالتنا يصبح مجالاً للالغاء والاختزال، كما في الرياضيات حين تقسم الأرقام على بعضها، وبالتالي اختصارها، ومحاولة الوصول إلى الرقم الصحيح! والرقم الصحيح، باعتباره أس الاختلاف، فإننا لن نصل الى أية نتيجة من شأنها دفع الأمور الى الأمام.

قد يكون جزء من هذا الكلام نظرياً، أو يعني المشتغلين في اللغة ذاتها، لكن أحس، كروائي، أنني أسير بحالة شديدة الارتباك والتداخل والتعقيد، وبالتالي فإن الكتابة الروائية ذاتها تدخل في دهاليز، وليس مجرد دهليز واحد، وعليّ أن أصل إلى حل من نوع ما.

في رواياتي الأولى حاولت اعتماد «اللغة الوسطى» في حل الكثير من المشكلات المتعلقة بالحوار، وهذه اللغة التي كانت مقبولة - وإن تكن غير مدققة وغير مدروسة، وغير متأكد منها أيضاً - واوصلت الرسالة، أي الهدف من الرواية، إلا أنها لم تكن كافية للشغل في اللغة ذاتها، لتطويرها ودفعها، وبالتالي إيصالها إلى حالة ديناميكية، يمكن أن تساعد في تطوير اللغة ذاتها.

في رواية «مدن الملح» واجهت المشكلة كلها، وكان عليّ أن اختار بين اللغة الوسطى، والتي لم تتبلور بعد، ويبدو لي أنها لا تزال بحاجة إلى ورشة كبيرة، وبين اللغة السائدة؛ ولاعتبارات متعلقة بالموضوع، وبالمنطقة، فقد جازفت واعتمدت لغة من طبيعة تقترب وتبتعد عن اللغة الوسطى. وجازفت أيضاً باعتماد لغة السكون، أي عدم التشكيل. ولأن لغة تلك المنطقة أقرب ما تكون، برأيي، الى اللغة العربية الفصيحة، فإن الحوار كان بدوياً فصيحاً، وبالتالي قد لا يرضي طرفي العلاقة، فلا هو لهجة البداوة المنطلقة الرحبة الخصبة، ولا هو اقترب من اللغة الوسطى المنشودة.

إنني على يقين راسخ أن اللغة، بوضعها الراهن شديدة الشحوب والكآبة، خاصة في مجال الحوار الروائي، فهي لا تستطيع أن تنقل الأفكار، ولا تعكس نبض البشر الحقيقيين، ولذلك نجد أنفسنا، اغلب الأحيان، نقف في الدهليز، لم نصل، وهذا ما يجعل الروائي، أي روائي، يفضل اختصار الحوار قدر الامكان، أو اجرائه بين مجموعات يمكن أن تتكلم بطريقة واحدة أو متشابهة. وليس من شأن هذا أن يطور اللغة، أن يغنيها، ولا أن يطور الرواية أيضاً!

إن الادباء، الروائيين والمسرحيين والشعراء، أقدر الناس على تطوير اللغة، هذا ما افترضه، وهؤلاء أقدر بكثير من المجامع اللغوية، والمؤسسات الرسمية، لأن هذه الجهات الأخيرة تفتح القواميس، في محاولة للاشتقاق واستكمال النواقص، بينما الروائيون والمسرحيون والشعراء فانهم يذهبون للحياة لكي يستكملوا هذه النواقص، وليحاولوا الوصول الى صيغة من التوازن تلبي الأمرين معاً: التطوير، وأيضاً العلاقة مع الجذور.

لذلك اعتبر أن أحد الأركان الأساسية التي يمكن أن تساعد الرواية، لكي تكون أداة تعبير حقيقية عن مرحلة، عن هموم، عن قطاعات واسعة، أن تعمل في إطار اللغة بالذات. وهذا العمل هو من خلال الرواية واللغة معاً، أي أن نطور الرواية وأن نطور اللغة.

ولا بد من الاشارة هنا، إلى أن العمل في اللغة وحدها، كبراعة فنية، من حيث الاتقان والتوليد، وحتى التفجير، لا يمكن أن يقود الى تطوير الرواية، وبالتالي لا يمكن أن يقود اللغة الروائية. وهذا ما يلاحظ في البراعات الشكلية، سواء في إظهار المعرفة باللغة ذاتها، وبالتالي توليدها ككائن اصطناعي، أو في محاولة استعارة لغة تراثية مستهلكة انتهى وقتها.

طبيعي، الموضوع شديد الاتساع ومتعدد وجهات النظر، لكني اعتبره هماً أساسياً، ويجب أن نتعامل مع هذا الهم ضمن عقل مفتوح، والأخذ بعين الاعتبار التطور الحاصل في كل المجالات: التقارب بين اللهجات المحلية، من خلال وسائل الاتصال والتعليم، وتزايد اعتماد لغة عصرية، ربما هي اللغة الوسطى التي نبحث عنها، ولم نصل إليها بعد.

ويجب على الآخرين، غير الروائيين، أن يساعدوا في الوصول إلى اللغة المطلوبة، دون تعصب، ودون مواقف مسبقة، أو تراثات محلية.

أما كيف تعاملت مع هذه الثنائية، فإنني لا أستطيع أن أحكم على النتائج، إذ قدّمت صنيعاً واشكالاً، واترك للآخرين أن يحكموا على هذه النتائج.

■ **كيف تحدّد الرواية وتنظر إلى علاقتها بالأجناس الأدبية الأخرى؟**

ـ أعتقد أن من جملة المجالات الرحبة للرواية العربية، لكي تبدو متميزة، ولكي تطور الحالة الروائية في العالم، وأيضاً لكي تفتح لها مجالات جديدة، أن تستطيع إقامة علاقات بينها وبين الأجناس الأدبية الأخرى.

فالشعر الذي كان ديوان العرب؛ والقص الذي كان طريقة العرب في التعامل مع الأحداث، وأيضاً هذا الخيال، الذي هو مزيج من الأسطورة والرغبة والتاريخ، هذه العناصر يمكن أن تكون مصادر اضافية للرواية العربية أولاً، ثم رافداً للرواية العالمية، بعد ذلك.

إن الشعر، بمعنى ما، ومناسب، لم يهتم بعد بالرواية. افترض أن هناك احتمالات مهمة لعلاقة مناسبة بين الرواية والشعر، ليس كزخرفة، وإنما كعلاقة عضوية؛ والرواية الشعرية، التي تعتبر إحدى صيغ الرواية، ربما كان العرب أكثر الناس قدرة في الوصول الى صيغة متطورة لها. لأن الكم الشعري في الذاكرة التاريخية للعرب، تجعلهم أكثر امكانية للتعامل مع الشعر الروائي والمسرحي بطريقة مختلفة عن الآخرين.

والقص التاريخي الذي يثقل الذاكرة العربية كحوادث مستقلة، وكحكم، يراد الاستفادة منها، يمكن أن يوضع في سياق روائي، ويعطي تلك الحوادث والافكار تجسيداً حقيقياً، له نماذجه الحية المليئة بالدماء.

إن الجاحظ مثلاً أو أبا حيان التوحيدي، قصاصان كبيران، وفي مواضيع عديدة، لكنهما ضمن منطق عصرهما، وأيضاً ضمن صياغات لها حدود معينة. هل نستطيع في

عصرنا الراهن، أن نستفيد من أساليبهما، وآخرين، من أجل الوصول الى صياغات تناسب العصر؟

ثم ما لدينا من تراث خيالي، وله صور عديدة، وقد التقط الغرب منها الف ليلة وليلة، هل يمكن أن نستعيد هذا التراث، وأن نعيد توظيفه ضمن صيغة جديدة ملائمة؟

إنها أسئلة، لا أريد أن أقول إنها مقلقة، ولكنها محرضة، أي بمعنى أن لدينا الكثير الذي يمكن أن نتعامل معه بشكل جديد، بحيث يكون مصدراً مهماً لتغذية الذاكرة العربية المعاصرة، وأيضاً لإعادة تشكيلها، ضمن ظروف العصر، بحيث تكون هناك عناصر جديدة يمكن التعامل معها بأسلوب جديد.

وما ينطبق على اللغة، في سؤال سابق، ينطبق على الحالة المتعلقة بين الرواية والأجناس الأدبية. ليس السؤال، كما افترض، هل يمكن أن تكون هناك امكانية أو فائدة في علاقة كهذه، وإنما كيفية التعامل مع هذه الإمكانية، كيف يمكن تكييفها بأساليب تتلاءم مع العصر، مع الحالة، مع الجنس الأدبي الذي يُتعامل معه؟

قد أكون متفائلاً في مجال العلاقة بين الأجناس الأدبية والعلاقة فيما بينها، لكن أجد أن هناك ممرات سرية كثيرة ومهمة بين هذه الأجناس، والمطلوب من المبدع أن يحاول اكتشاف هذه الممرات، الوصول إليها، وأيضاً سلوكها، من خلال تجارب وأساليب متعددة. ومن هنا فإن «مبدأ التجريب» في الأدب، خاصة في الرواية، مشروع الى أقصى حد، ومطلوب أيضاً، ويتوقف على مدى صلة الفنان بالفنون الأخرى!

وإذا كان لا بد من كلمة أخيرة فهي التالية: الشعر، وأيضاً الشعراء، باعتبار أن لدينا هذا الكم الكبير من الشعر، فإن متراساً كثيفاً قد تكوّن، بحيث نلاحظ أن الشعراء يدافعون عن قلعتهم، ويعتبرون أي اقتراب منها مساً بهم، تجاوزاً عليهم، ورغبة في احتلال تلك القلعة، وهذا ما يدعوهم لأن يكونوا في حالة دفاع دائم. ولذلك نجدهم يصدون عن الرواية ولا يقتربون منها، باعتبارها عدواً، ويجب أن ينتصروا عليه.

لذلك يجب أن يقترب الروائيون فهم الذين يحملون أغصان الزيتون!

الفن التشكيلي مشغول بهمومه المحلية والعالمية، ولذلك نجد معظم التشكيليين لا يقتربون من الرواية إلا كعدوى من قبل الآخرين، وأيضاً يمرون بها بسرعة، ولا

يتصورون أن هناك علاقة، من أي نوع، بينهم وبين الرواية، ولذلك تبقى المسافة بين الطرفين كبيرة، وخطرة أيضاً.

وأيضاً، لأن الرواية تبدأ من رقم متواضع، وتحاول أن تجد لها مساحة، فإن الكثيرين يعتبرون أن أية مساحة تحتلها وكأنها على حسابهم ومن ممتلكاتهم! ومن هنا نجد العلاقات السلبية، وأيضاً القطيعة، بين الفنون والأجناس الأدبية. ولذلك إذا لم نستطع أن نصل إلى صياغات من نوع جديد، فإن العلاقة تبقى مختلة، غير إيجابية، مع العلم أن علاقة من نوع آخر يمكن أن تساعد في صياغات جديدة أفضل وأكثر إيجابية، وربما على الروائيين، باعتبارهم، الجدد، أن يبادروا الى هذه العلاقات والصياغات.

أفترض، وأتصور، أنّ الرواية جنس مرن، مفتوح، في طور التكوين والتبلور، ولذلك يمكن أن تستفيد من الأجناس الأخرى، ويمكن أن تقيم معها علاقات إيجابية، وهذا ما هو مفروض. واعتقد أن علاقة من هذا النوع إذا قامت يمكن أن تخلق حالة تستطيع أن تغني الطرفين وتساعد في تطويرهما معاً.

* * *

الملامح الفنية في الكتابة الروائية

اعتقد أن الكتابة عن الملامح الفنية غير مأمونة الجانب، لأن الكاتب، في هذه الحالة، بمواجهة المرآة. وبالتالي، فإن ما يعتبره مهماً، سواء في الموضوع أو الشكل، قد لا يبدو كذلك في الحقيقة أو بالنسبة لمقاييس النقد السائدة.

فالمحاولة للوصول الى شكل له علاقة بالجذور ومتطور في آن واحد، هذه المحاولة، كفكرة، بمقدار ما هي مشروعة وتشكّل حافزاً وطموحاً، فإن الانجاز الفعلي في بلورتها وتقديمها، قد لا يتناسب مع الحقيقة، أو قد يختلف النظر إليها وتقييمها.

كذلك الحال مع اللغة، إذ بمقدار ما يريد الكاتب أن يصل الى لغته الخاصة، وإلى لغة حقيقية، أي تعبر عن الفكرة والشخصية في آن واحد، فإن الفرق بين الرغبة والإنجاز قد يكون كبيراً ومتفاوتاً.

ولا يختلف الأمر بحال تناول الموضوعات. فما قد يعتبره بعض الكتّاب صيغة أقرب وأصدق، من خلال اختيار مثقفين أو موضوعات، يعبّر عنها، بطريقة معينة، وهي، أغلب الأحيان، قناعة الكاتب وهمومه ورغباته، لا تبدو كذلك بالنسبة لكتاب آخرين.

ومن هنا فإن الملامح الفنية، وهي شبكة من الصيغ والأفكار والاشكال والعلاقات، يُعبّر عنها بطرق شتى.

فالرواية الأولى تختلف عن الرواية الأخيرة، وإن كان بينها شيءٌ مشترك. تختلف من حيث ان الرواية الأولى هي الخطوة الأولى في الظلام، وهي أيضاً الشهادة إذا حصل الاعتراف بالروائي أو لم يحصل، وأيضاً هي الهمّ، الأكثر وجعاً، الذي يريد الكاتب أن يوصله كشهادة أو كرسالة.

أما الروايات التالية، وبمقدار ما كان الاساس ثابتاً أو غنياً، فيمكن للكاتب أن ينوّع، وأن يسرّع في «التقاسيم» الأكثر أهمية أو ضرورة، ضمن مقاييس معينة. ومن هنا فإن الهم الأول، الذي كان شهادة أو رسالة، يتحول إلى موقع مختلف، وتبرز، بالتتابع، مجموعة من الاشكالات والأسئلة والهموم تتلبس الروائي، ويحاول أن يجد لها حلولاً. قد يستطيع الوصول الى حلول لبعضها، لكن بعضها الآخر يظل بدون حلول.

الهم الأساسي إذن أن نصل إلى «رواية عربية»، وهذا يعني أن نكون متصلين ومنفصلين في آن واحد. نريد أن نكون جزءاً من هذا العصر، وأن تكون لنا ملامحنا ونكهتنا الخاصة. كيف نحقق هذا؟ أبالعودة الى لغة العصور الوسطى وما بعدها قليلاً؟ أو في الغرق في جو صوفي ساد خلال مرحلة معينة؟ وإذا لم يكن لا هذا ولا ذاك فكيف نصل، وكيف نحاول التوفيق بين التراث وضرورات المعاصرة؟ وإذا تجاوزنا الجذور، ولم نأبه للتراث، فهل أن هموم الآخرين واساليبهم ما نريد الوصول إليه؟

هذه التحديات، وأخرى غيرها، تشكل هاجس الروائي العربي المعاصر، وتجعله كثير القلق، دائم البحث، ومن هنا فإن الملامح الفنية لم يتم الوصول إليها تماماً، لم تستكمل. أقدر أن كل رواية جديدة هي بمثابة لبنة أو خطوة على الطريق، لكن، مع ذلك، أرى أن البحث عن امكانية الوصول الى تلك الرواية لا يشكل همّاً أساسياً، ولذلك نجد أن الكثير من الروايات، والمحاولات أيضاً، يعتمد الحلول السهلة، ويحاول أن يتشبث بصيغة ما يجعلها متراسه أو ديدنه من أجل اقناع الآخرين.

لقد حاولت، وربما منذ وقت مبكر، أن أضع أمام عيني السؤال الأساسي: ما هي الرواية العربية التي أريد الوصول إليها؟

بحثت بكثير من الصمت والتواضع عن صيغة هذه الرواية. حاولت ذلك بالاعتماد على الأسطورة في الرواية الأولى: «الأشجار واغتيال مرزوق». وحاولت في الأصوات

المتعددة في «شرق المتوسط». وواصلت البحث في «النهايات»، حين جعلت القصة القصيرة جزءاً من الرواية، وحاولت مع صديقي جبرا في «عالم بلا خرائط».

وبدل البطل الفرد حاولت أن أجعل الحيوان بطلاً في الرواية الأولى ثم في «حين تركنا الجسر»، لما أصبح الكلب، وأيضاً البطة، مخلوقين أكثر قدرة على التعبير والايصال من الذين مستهم الهزيمة، وسيطر عليهم التلعثم. وحاولت أيضاً بالنسبة للمكان، حين جعلت الأرض تصرخ، تستغيث، طلباً للماء أو احتجاجاً على القسوة، واستمرت المحاولة في «مدن الملح»، إذ رفضت أشجار النخيل أن تهوي، أول الأمر، ثم قاومت. أما حين لم تستطع أن تستمر، فقد أخذت تصرخ، ثم بكت، وظلت آثارها معلماً لا يمكن أن ينسى!

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن البشر، فقد أصبح البطل الفرد أقل اغراء بالنسبة لي. لا أريد أن أقول بنظرية البطل الجماعي الصينية، ولكن أحس أن انجاز الآخرين جزء من إنجاز اي فرد منا، ومن هنا يجب أن نحاول تقديم أبطال مغايرين عن الأبطال الاميركيين، وهذا يعني أن البطولة تجسيد وتلخيص لحالة، وهذه الحالة هي خلاصة لمجموعة من البشر، وهذا ما حاولته بشكل أساسي في «مدن الملح»، حيث كان البطل، إذا صحت مثل هذه التسمية التي تحتاج الى تدقيق، هو تعبير عن لحظة، عن فكرة، عن حالة، أكثر مما هو سوبرمان. وهذه الفكرة تحتاج إلى الكثير من التوقف والمراجعة، لنصل إلى معادلة لمفهوم البطل والبطولة.

ويمكن أن يقال شيء مشابه عن اللغة. فاللغة، بالنتيجة، هي تعبير عن حقيقة، وعن شخصية، ولذلك يجب أن تكون مناسبة، تماماً مثل الثياب للانسان. لا يمكن أن نستعمل لغة فضفاضة، زائدة، ولا يمكن أن نختصرها بمجموعة من الأقراط والأساور، باعتبار أن هذه الأخيرة زينة جميلة. اللغة حالة انسانية. حتى الجمال المفترض في اللغة لا يمكن حصره باشكال وأطر معينة، ومن هنا فإن أحد جوانب تطوير الرواية، والذي يعني الروائيين بشكل خاص، هو الشغل في اللغة: أية لغة أكثر دقة، وقدرة على التوصيل، وأصدق، وأكثر جمالاً، لكن ضمن مقاييس واقعية، وليست مجردة، أو ضمن مقاييس ماضية.

هذه مجموعة هموم وتحديات أكثر مما هي ملامح وإنجازات، وكما يقال دائماً: إن الفنان، وحتى اللحظة الأخيرة، يظل مملوءاً بجملة من الهموم والتحديات، ويحس أن

الزمن هو العدو الأساسي، إذ لم يتح له أن يمتحن، بما فيه الكفاية، أدواته، أو لم يمكنه من قول ما يريد قوله، وبالطريقة التي يريدها. وكما قال شيخنا القديم، الزمخشري، أموت وفي نفسي شيء من حتى، أو كما قال معاصرنا كازانتزاكس «حسنة، يا عباد الله، ربع ساعة إضافية، لعلي أستطيع أن أقول ما أريد قوله!».

الموقف من الايديولوجيا والثقافة السائدة

ـ أتصور أن الايديولوجيا الآن بمعناها الشمولي، الحصري، وانعكاسها في الفن والأدب، هي الآن في طريق الاحتضار. لم يبق منها، كأشكال، إلا صيغ باهتة، في طريقها الى الزوال. لا يعني ذلك التخلي عن الفكر أو الخيارات السياسية، ولكن الصيغ التي كانت تغلفه بها الأفكار، من أجل الوصول إلى نتائج معينة قد انتهت، وهذا يقتضي أن نكون شديدي التنبه والحذر. إن صيغة، أو أسلوباً من التعامل مع الحقائق الفكرية قد هُزم، لكن هذا لا يعني هزيمة الفكر.

قد يكون هذا كله، بالنسبة لي، استطراداً. فأنا أتعامل، كروائي، مع الواقع، مع الأفكار في لحظات ابتكارها وولادتها، وهذا ما يجعلني أكثر قناعة أو قوة، أما كيف تتمثل هذه الأفكار في الواقع فإن لها صيغاً لا نهاية لها.

يريد الآخرون أن يقنعونا أن أفكاراً وايديولوجيا معينة قد انتهيا. هذه البشارة غير السارة. لو افترضنا، جدلاً، أنها وقعت فلا يعني ذلك أن أفكارهم وايديولوجياتهم كانت أكثر صواباً أو قدرة لحل المشاكل. هذا مفصل أساسي، لأن ما حصل في بلادنا، طوال المائة سنة الأخيرة، أن الإيديولوجية الرأسمالية وحدها هي التي كانت سائدة، وهي وحدها، وما عداها، كانت مجرد أفكار أو تشويهات أولية لمحاولات لا تمتلك القوة والقناعة والاستمرار، ولذلك لا يمكن محاكمة تجارب المسنين مع تجارب المراهقين.

إنني واحد من الكثيرين اعتبر الاشتراكية أسلوباً للحياة أكثر ملاءمة، خاصة لبلداننا. لا أدعو الى صيغة محددة، ولا أريد أن أقطع الطريق على التراكم التاريخي، لكن من العبث وغش الآخرين، أن نحكم، بسرعة وخفة، على أن الاشتراكية، كفكرة، قد هزمت، وليس أمامنا إلا الرأسمالية.

إن المأساة الحقيقية التي عانينا منها، ولا نزال، ومعظم شعوب العالم الثالث خاصة، هي الرأسمالية، وليس من الاشتراكية. قد يقال إن مجموعة من الأنظمة العربية القائمة حالياً ترفع شعار الاشتراكية، لكن لو دققنا، حتى ضمن المنطق الرأسمالي،

والأميركي تحديداً، نجد هذه الأنظمة امتداداً عضوياً وطبيعياً، وافرازاً لمنطق النظام الرأسمالي والتبعية، ولا يمت للاشتراكية إلا بالإسم.

لا أريد هنا أن أدخل في مناقشة ايديولوجية أو سياسية، لأن الموضوع شديد التعقيد، ومتعدد الجوانب، ويتناول قضايا كثيرة، في الفكر والتطبيق، من الأفضل السكوت عليها الآن!

ومع ذلك، وفي إطار الموضوع المبحوث، أرى أن نميز، وبوضوح، بين الأفكار والشعارات، وبين ما يقع على أرض الواقع؛ وأرى أيضاً أن نبحث الأمور بمزيد من الجدية والتدقيق، وبعيداً عن الشعارات والحروب المجانية السائدة الآن.

الثقافة السائدة الآن هي مزيج متنوع من التراث الميت، الى الاغتراب الهجين. وضمن هذين الحدين مطلوب أن تنشأ ثقافة وأساليب وصيغ. إنه تحدٍ كبير، وإمكانية بقدر ما تبدو مستحيلة، مطلوبة في الوقت نفسه. ولأن العالم صار صغيراً، أو هكذا يراد له أن يكون، فإن الجهد المطلوب لالغاء الثقافة القومية أو المحلية، الخاصة والمتميزة، هذا الجهد يبدو كبيراً وخارقاً من أجل الوصول إلى النموذج، والذي يجب تعميمه وسيطرته، وما عداه من الهوامش، فلكلورية، ولا تستحق الاهتمام إلا لتأكيد القاعدة، أو لتثبيت الثقافة الأساسية ورسم الهوامش والتلاوين حولها. الأمر، كما أفترض شديد الخطورة والدقة.

ضمن هذا الزحام والضغط، ونتيجة قوة النموذج وطغيانه، كيف يمكن أن نحاول، نحن العالم الثالث، والعرب بشكل خاص، الوصول إلى نموذج، الى صيغة، يمكن أن تميزنا، أن تشي بمعالمنا، أن تقول من نحن، وما نعاني، وماذا نستطيع أن نفعل، كرواية، كغناء، كصورة، كحالة، تجعلنا متميزين، وأن نكون قادرين لأن نصبح جزءاً من عالم شديد التفاعل والتأثير، وصغير أيضاً؟

لقد أصبحتُ، خاصة خلال الفترة الأخيرة، أقل ميلاً للايديولوجيا مقابل الاهتمام أكثر بالثقافة الشعبية.

الشعب، هذا الكم المهمل، لكنه الهائل، يعرف كيف يعبر عن أفكاره وأحلامه، مهما كانت قوة الكبح والضغط والالغاء. أن يبتدع، «يحتال»، ولا بد أن يصل. وإحدى مهمات الروائي أن يصل إلى هذا النبع. صحيح أن الوصول صعب، لأن «المثقف» بالمعنى الغربي، يبقى دائماً غريباً. ومما افترض أنه يعرف، أو أنه وصل، إلا أن القشرة

الشعبية سميكة إلى درجة لا تتيح الوصول إلى «اللب» إلا لمن يعرفون الشعب حقيقة، وهذا ما يقتضي أن نكون مستعدين دائماً للتعلم، وأن نقترب أكثر، دون تعالٍ، ودون افتراض من الشعب؛ وبالتالي ثقافته وأفكاره وتقاليده، يجب أن تكون ضمن القوالب التي صممناها سلفاً، أو افترضناها أكثر علمية وعقلانية، وبالتالي لا بد من الوصول إليها.

إن الثقافة الشعبية، بما فيها اللغة، من الغنى وتنوع المصادر والامتداد التاريخي، بحيث لا نستطيع أن نصل الى الجوهر إلا بتشرب وفهم، وربما محبة، الجذور الأساسية. إن عدداً كبيراً من المصطلحات والتراكيب الاوغاتية، مثلاً، لا تزال موجودة في الأحياء الشعبية في اللاذقية. وإن جذور كلمات عديدة تمتد الى البابلية، كما أن الالحان التي يبرع الشعب في أدائها تمتد بأصولها الى مراحل تاريخية موغلة في العمق.

مهمة الفنان، وربما الروائي بشكل خاص، أن يصل إلى هذه الينابيع، الى هذه الجذور، لأنها، بمقدار ما تمدّه بغنى إضافي، فإنها تفتح له الباب واسعاً للوصول إلى عمق الروح الشعبية، وهذه الروح هي التي تخلق أدباً يعبر عن شعب، عن تميز، وتشكل بالتالي إضافة. أما استعارة الماضي شكلياً، أو استعارة اصابع الآخرين، فإن كليهما لا يستطيعان أن يوصلا الى الفن المطلوب في العصر الذي نعيش.

المهمة شاقة الى أقصى حد، وقد تبدو مستحيلة في حالات معينة، لكن هذا لا يمنع المحاولة، والبحث، والتجريب، والعودة إلى الأصول أيضاً.

إن الثقافة السائدة ليست شيئاً موحداً، أو ثابتاً، إذ بمقدار ما يمكن أن تكون مصدراً يمكن أن تكون قيداً، وهذا يقتضي جهداً كبيراً للتمييز، للانتخاب، للتفاعل، وأخيراً للتواصل. أما إذا وضعنا هذه الثقافة في سلة واحدة، وحاولنا إما أن نتقبلها بكاملها، ونتعامل معها على هذا الأساس، أو حاولنا أن نرفضها، بحجة الحداثة والتجاوز وروح العصر، فإننا نكون قد قطعنا علاقتنا بمصدر مهم من ناحية، وأصبحنا امتداداً للآخر، أي للثقافة الأقوى أو المسيطرة، ولن نكون بالتالي إلا صدى لما هو موجود، فإننا مجرد صدى، وصدى باهت، من ناحية ثانية.

المسألة شائكة ومتعددة الجوانب، وأية إجابة نظرية قد لا تكون كافية، لأن الاختبار الحقيقي يُعبّر عنه، يتجسد بالمثل، وبالتفوق على ما كان، من أجل الوصول إلى الصيغة الجديدة. وربما يكون هذا بالذات التحدي الحقيقي الذي يواجه الفن العربي

عموماً، والرواية بخاصة.

السؤال الأخير، المفترض، كيف نتعامل، فيما بيننا، نحن الروائيين؟

ليس لنا شيخ، وليس لنا طريقة، وهذه ميزة لنا نفخر بها، ويجب أن نحرص عليها. فاعتبار أن الرواية، بمعناها السائد، خاصة الغربي، فن جديد، يجب أن نفسح أمامها المجال، وأن نفتح كل الطرق والامكانيات، لأن ضمن هذا المكان يمكن أن تتطور وتنمو، ويمكن أيضاً أن تجد طريقها الخاص، رفعتها المتميزة، وإضافاتها الحقيقية، وبالتالي تميزها الحقيقي في الرواية العالمية، وأن تكون إضافة جادة وهامة.

لا أريد أن أنطلق من موقع التفاؤل والتشاؤم، لكن اعتقد أن أمام الرواية العربية احتمالات كبيرة وهامة، ومفروض بها، ومطلوب منها، أن تحاول الاستفادة من هذه الحالة من أجل الوصول إلى صيغة متقدمة.

أزعم، وهذا الزعم ليس حكماً، أن الرواية مرآة العصر. من خلالها يمكن أن نقرأ، أن نرى، وأن «نفهم» ما يحصل في هذا المجتمع المغلق والسري. الشعر يشير، يدل. لكن أن نقرأ مجتمعاً، أن نراه في حالة حركة وتفاعل، أن نرصد الواقع الراهن والمستقبل، أن نتوقع، أعتقد أن ذلك لا يمكن أن نراه إلا من خلال الرواية.

الروائي يراقب، يرصد، يجمع، ثم يسجل. قد يكون متفائلاً أو راغباً، لكنه يرصد النبض، الحالة، وأيضاً يضع الاحتمالات، وهذا لا يكون من خلال شعارات ومواعظ، وإنما من خلال البشر. ومن هنا فإنه، ربما، مثل ميزان الحرارة، يستطيع أن يقرأ المجتمع في حالته الحقيقية، وأن يقدر الاحتمالات أكثر مما يستطيع السياسي الذي يقرأ المجتمع من خلال الرغبات أو الشعارات، وأكثر من الذي يأخذ جانباً بذاته لكي يقرأ المجتمع.

إن الرواية الآن بوصلة وبارومتر، فانتبهوا، أيها السادة!

لا تراهنوا كثيراً على هذه البوصلة أو على هذا البارومتر، لكن من يخطىء في قراءة البوصلة أو يهمل البارومتر، لا بد أن يدفع كثيراً!

عبد الرحمن منيف

[دمشق]

حنا مينه
السيرورة والحقيقة

■ **كيف تحدّد تجربتك الروائية، وما هو هاجسك الأهمّ؟**

ـ هذا السؤال الذي كثيراً ما وجّه إليّ، في مقابلات صحفية وإذاعية وغيرها، ما زال إشكالاً بالنسبة إليّ، وسيبقى كذلك، لأنني، كل مرة، أجيب عليه إجابة مختلفة، بسبب من أنني لست منظراً للرواية أو تجربتها، ولا أستطيع ذلك لو أردت، فالمهم لدي أن أكتب الرواية، وأدع للنقاد أن يتحدثوا عنها وعن تجربتي فيها.

إن الرواية، بالنسبة إليّ، تجربة حياتية، مصدرها ما عشته ورأيته، بل أكثر من ذلك، ما عانيته معاناة قاسية وأليمة، دون أن تكون هذه المعاناة، على قسوتها، خالية من الفرح، ما دامت تقترن بالكفاح، ففي كل كفاح جانب مفرح، يتبدّى لي، ويمتلك عليّ نفسي، حين تترسب الأشياء في قاع الذاكرة، وهناك تروق، وتتصفّى، فما كان منها كدراً إلى نسيان، أو ما يشبه ذلك، وما كان منها مبهجاً، يستيقظ بعد هجوع يطول أو يقصر، وحين يحدث ذلك، لا أستشعر المرارة. الحسرة تنتفي، تتحول إلى حماسة، ويغدو ما عانيته كفاحاً أعتزّ به، لأنه الجزء المهم في حياتي، لذلك قلت يوماً: «أنا كاتب الكفاح والفرح الانسانيين»؛ وفي الكفاح، الذي هو قانون «البرّ والبحر» بحسب تعبير الطروسي، بطل روايتي «الشراع والعاصفة»، ما هو سلبي وما هو إيجابي، ما هو موجع وما هو مريح، وتأتي البهجة، حتى في الشقاء، ارتفاعاً عليه. وتأتي البسمة، في قلب الشدة، ارتفاعاً على الشدة، وهذا ينتسب الى نوع من الانتصار، على المصاعب والشدائد جميعاً، لأنني، في أعماقي، ودون فلسفة، موقن أن لدى الانسان مادة للاحتجاج، ولكن ليس

لديه، أو يجب ألا تكون لديه، مادة لليأس، حتى في الزمن الرديء الذي يحياه. وهكذا يأتي التفاؤل، مجانباً الحماقة، ففي الحياة، وفي الحياة العربية خاصة، ما يستدعي، أو ما يفرض، الاحباط، لكنني أنا غير محبط، لإيماني، المرتكز على مفهوم مادي للعالم، أن الخير إلى بقاء، والشر إلى زوال، في الصراع الناشب من حولنا، وفي كل شيء دون استثناء، إنما حذار من الوقوع في السذاجة، أو في التبسيط، فجدلية الخير والشر باقية، ما بقي الصراع الذي هو أزلي أبدي معاً، والبقاء للخير، والزوال للشر. هو نسبي، وسيظل نسبياً، فالاطلاق هو تعطيل للجدلية، ونفي للحركة التي هي نفي للسكون. ومع هذه الحركة، تتم السيرورة، وترتقي الحقيقة، إلى أشكال أعلى فأعلى، فلا تبقى هي ذاتها، في كل المراحل، التي لا بد للأنظمة أن تجتازها مرحلة بعد أخرى، في الصيرورة التي تمضي بنا ونمضي معها، دون توقف، ولكن ليس دون تأثير، فالانسان فاعل في هذه الصيرورة، جماعة وفرداً.

أُريد أن أخلص من هذا الكلام إلى أنّ أبطالي ليسوا أبطالاً ايجابيين بالمطلق، وليسوا سلبيين بالمطلق أيضاً، وهم، في الغالب، أبطال شعبيّون، مهاد وجودهم المأثور الشعبي الذي يتجلى في أكثر ما كتبت، ومنه، غالباً، أحداث رواياتي، بحراً وبراً.

لقد استقام لي، كما يقول أكثر النقاد، ما أسميه عالمي الروائي. وهذا العالم لا يستقيم للروائي إلا بالتراكم، فالرواية أو الروايتان أو الثلاث، لا تشكل عالماً روائياً، إلا إذا استطاعت، وبتكثيف، أن تحيط بكل ما في مجتمع ما، عبر مدينة أو قرية، على نحو ما فعل نجيب محفوظ في تناوله لمدينة القاهرة، التي استغرقت معظم رواياته، وتمحورت في الثلاثية بشكل بارز وشامل.

ثم إنني حرصت، في أكثر رواياتي، أن التقط أحداثها من المناطق المجهولة تقريباً، في أدبنا العربي، قديمه وحديثه، مثل البحر والغابة والمعركة الحربية والانسان والموت والانسان والجبل والثلج وغير ذلك.. وما التقطته كحدث كان نطفة، كان عالماً فككته ثم أعدت تركيبه، ولم أتناول أيما شخصية جاهزة، ففي هذه الحالة ينتفي الابتكار، ينتفي الخيال والتخييل، وتصبح الشخصية الروائية أو القصصية، باهتة، فوتوغرافية، لا خلق فيها ولا حياة أو فرادة، وتظل محلية، لا تبلغ أن يكون لها بعد إنساني، خارج بيئتها المحددة تحديداً ينعدم معه أن يقول القارىء، خارج هذه البيئة، انني أعرف هذه الشخصية، أو إنها ليست غريبة عني.

وقد مررت بثلاث مراحل حتى الآن: مرحلة الواقعية («المصابيح الزرق»، «بقايا

صور»، «المستنقع»...) ومرحلة الواقعية الرومانتيكية («الشراع والعاصفة»، «الياطر»، «حكاية بحار»...) ومرحلة الأسطورة، وتعدد المستويات، والسخرية («الشمس في يوم غائم»، «نهاية رجل شجاع»، «الولاّعة»، «فوق الجبل وتحت الثلج»...) وبتعدّد هذه المراحل تعدّدت الأشكال، والاسلوبية، والسرد، والتدوير، والتداعي، والمونولوج الداخلي، والتحليل النفسي؛ لكن الواقع يظل، في كل ما أكتب، هو الأساس، كمعطى جنيني، ينمو مع السياق، في حدثه وشخصياته، ليغدو بعد ذلك واقعاً فنياً، أخلع عليه من رؤاي، باعتباري خالقاً، ما يجعله مخلوقاً روائياً، له مقوماته الذاتية، المستقلة وغير المستقلة عني، العفوية والقصديّة في آن، فلا ينفلش العمل ولا ينضبط تماماً، ومع امتلاكه حياته الخاصة، وفق سلوكية يتطلبها، فيها تنوع متعدد بتعدد الملامح التي لكل موضوع، في كل بيئة، وفي كل شخصية متميزة تنوجد في هذه البيئة وليس غيرها، وتقول قولها هي لا قولي أنا، بعيداً، بقدر المستطاع، عن الاسقاط الايديولوجي، وعن الايديولوجية الصافية، هذه التي تجانف طبيعة المخلوق، بشرياً وأدبياً، ما دام الانسان، كل إنسان، يحمل الماضي والحاضر والمستقبل في ذاته، وتترك هذه الأزمنة تأثيراتها، فكرياً وسلوكياً عليه، إذا ما شئنا أن نراعي التكوين الخاص، الحي، المتطور، وفق مراحل النمو، لكل من شخصياتنا الأدبية. ولا تتأتى هذه القدرة في الخلق، إلا من المعرفة الكاملة، الناضجة، بالبيئة التي يتخلق فيها الكائن الذي نصوره، ومع أخذ كل خصوصية هذه البيئة، بكل الاعتبار اللازم للحدث وللشخصية، في نموهما المتكامل تدريجياً، من خلال القص، سرداً وحواراً، ومع الانتباه ـ بالنسبة إليّ كروائي ـ إلى موضوعة التوصيل التي لا تتوافر إلا بتوافر الايقاع والتشويق، ودونها لا يبلغ المؤدي أن يقيم علاقة متينة، حميمة، مع المتلقي، تأخذه إلى جو العمل، وتجذبه إليه، جذباً يبلغ حد الترويض، من غير اصطناع لغز بوليسي. فالحبكة الايقاعية، التشويقية، في العمل الأدبي، لا بد أن تكون غيرها في الأعمال البوليسية، وإلا لكان كل من يكتب قصة بوليسية أديباً، سواء كان ما يكتبه قصة أو رواية؛ وقد تبلغ التشويقية البوليسية، في حبكتها المشغولة بعناية، درجة أعلى من التشويقية الأدبية، إذا لم تختلف النهاية في كل منها. ففي العمل البوليسي يأتي الحل مصنوعاً، مقصوداً لذاته، لا يقول شيئاً سوى حل اللغز؛ وفي العمل الأدبي تنتفي الألغاز، لتقوم مقامها الرؤية الممنوحة للقارىء، بدلالة الحدث وليس بالموعظة، اخلاقية كانت أم اجتماعية.

وبقدر ما أحرص على الذائقة التوصيلية، من خلال تطلبها الايقاعي والتشويقي، وعلى تحريضها في ذات القارىء تحريضاً كافياً لمتابعة القراءة، فإنني أسعى الى نوع من

التغريب المعروف في المسرح، والذي يضع القارىء في دائرة المساءلة، حيث يكون للسؤال، وهو جزء هام من وظيفة الأدب، مكانه في العمل الأدبي، ينطرح في مجرى الحدث، ويتطلب جوابه في نهايته المفتوحة للتأمل ذي الأمداء القصية. إلا أن المعلمية وحدها، ولا أزعم أنني بلغتها في كل أعمالي، هي التي في وسعها أن تطرح أسئلة ملتبسة، تحمل على التفكير، دون مباشرة في الطرح، تجعل المطالع يحس بصدمة من أي نوع. إن المساءلة، هنا، تتخفّى بعفوية، كما يتخفّى الكاتب في نصه الروائي بعفوية أيضاً، وإلا فسد الابداع، وانقلب الحوار الى استجواب، والسرد الى تحقيق، مهما يكن ذكياً، فإن المتلقي يتحسسه وينفر منه.

وكما هو معروف عني، وكما قلت في بعض كتاباتي، يلعب الماضي دوراً مهماً في رواياتي، لكنني لست حامل تفكير ماضوي، فالحدث الروائي لا بد أن يعيش في الذات الابداعية، بعد أن يكون قد انبثق فيها، والعيش المقصود هو التخمّر، هو الابتعاد عما هو آني، لرؤيته من بعيد، ومن خارج وطأته في اللحظة المأزومة، التي كثيراً ما تجرف الكاتب في تيار حماستها. والفارق بين الروائي والشاعر، يكمن هنا، فالشاعر هو الذي ينفعل باللحظة المأزومة الآنية، ويعبر عنها تلقائياً، أما الروائي، وكذلك القاص، فإنها بحاجة إلى التأني، الى الدراسة، الى تقليب «حجر» الحدث على كافة وجوهه، ليريا إليه من جوانبه كلها، وهذا شرط كامل بالنسبة للروائي، لكنه غير ضروري، بالقدر نفسه، بالنسبة الى القاص، الذي يشتغل غالباً على اللحظة المأزومة هذه، التي هي في رأيي، جوهر الحدث القصصي، لكونه يتناول، ويبني، طرفاً من الحياة، شريحة منها صغيرة، ملاحظة دقيقة من ملاحظاتها، بينما يتناول الروائي، وينشىء، حياة كاملة، في حدود الحدث الحياتي الكامل الذي يعالجه، وهو في انشائه لهذه الحياة، يقيم عمارة كاملة، في حين يكتفي القاص بقاعة واحدة منها، قد تومىء إلى العمارة بتمامها، إلا أنه لا يرسمها في كل جزيئاتها وتلاوينها وتفصيلاتها كما هو الشأن مع الروائي. ولأن هذا الأخير يقيم عمارة، فإنه ملزم بالمعمار الروائي، الذي لا يختلف عن المعمار الهندسي، سوى بشكل التحضير للعمارة، من قبل كل من الروائي والمهندس، إذ بينما يعتمد المهندس على التصاميم المرسومة على الورق، من قبله أو من قبل المكتب الذي يتعامل معه، فإن الروائي يعتمد التصميم المخطط له في الذهن أولاً، وفي ذهنه وحده باطلاق، وتأتي عملية التخطيط على الورق تالياً؛ وأرجح أن الروائيين العرب يخططون لأعمالهم الروائية في أذهانهم وحدها، وإذا ما كان هناك أخذ بالتخطيط على الورق، فإن تاريخه يعود إلى عقدين أو ثلاثة لا أكثر، وبالنسبة إلي فإنّ تصوّر الحدث الروائي، يبدأ من اللحظة التي

اختار فيها هذا الحدث، أو يفرض نفسه عليّ، بعد استيقاظه من هجوعه في باطن الذات، ويكون عليّ، في حال انتقاء الحدث، أو اعتماده، أن استعيد تجربته، وأفكر بالبيئة التي نبتت فيها هذه التجربة، والدوافع التي أدت إليها، والمساحة التي تشغلها، والأسئلة التي تطرحها، وما أريد قوله من خلالها، بدلالة الحدث كما قلت سابقاً، وبشخصياته، ولماذا هُم كذلك وليسوا غير ذلك، وكثيراً ما يستغرقني التفكير ويشغلني عن كل ما حولي، حتى أمر بالناس فلا أراهم، فإذا رأيتهم أنسى أن ألقي التحايا عليهم، وهذا ما يسبب لي حرجاً، ينضاف الى حرج نسيان الاسماء والوجوه. إنه العذاب الأولي، يليه عذاب آخر، هو الحوار غير المكتوب، بيني وبين شخصيات الحدث، وطرح الاسئلة وتلقي الأجوبة، بيني وبينهم أيضاً، ثم التخطيط الذهني لمعمار الرواية، وكيف تكون البداية، ولماذا هي على هذا النحو وليس غيره، وهل النهاية، في المدى المتخيل، مغلقة أو مفتوحة، وهل السياق انسيابي، طولاني، أم دائري، وهل الزمن مستقيم أو مكسور، والى أي حد هو مكسور ولماذا، وهل السرد على لسان المتكلم أم الراوي، أي الأنا أو الآخر، الأنا أو هو، وبعد كل هذا يأتي العمل، وأصعب ما فيه البداية، حيث عليّ أن أمدد الخطوط في كل الاتجاهات، والمعرفة المسبقة لكيفية لملمتها، حين تلتقي في بؤرة النهاية. وإذا كان المضمون يتطلب شكله، فإنه لا يصح أن يكون هناك مضمون متقدم في شكل متخلف، وإذا كنت قد اعتدت أن أكتب بهذا الشكل، فكيف العمل للكتابة بشكل آخر، وكثيراً ما يحدث أن أفكر بكل هذا، ثم أتخلى، أثناء الكتابة، عن بعضه أو كله، وكثيراً ما يصدف أن ينعطف خط الحدث الرئيسي إلى خط ثانوي، جانبي، ويكون عليّ، في هذه الحال، أن أعود إلى النقطة التي انعطف فيها الخط الأساسي، والعمل على تقويمه، كي لا يفلت، أو يتعرج، السياق بشكل معيب، فينقسم الحدث إلى اثنين، والرواية الى روايتين، حيث لا تكون هناك ضرورة لقصة في قلب القصة، كما هي الحال في المسرح. وأذكر أنني كتبت رواية «نهاية رجل شجاع» كلها، فلما اعدت قراءاتها وجدت أن الخط الرئيسي انساق في منعطف جانبي، عند منتصف الرواية، فكان عليّ أن أمزق ٢٠٠ صفحة واستأنف الكتابة من جديد، أي من منتصف الرواية إلى نهايتها، وبذلك استقام السياق، وحوفظ على وحدة الرواية. ولا يتوقف العذاب المضني في كتابة الرواية كلها، لأن كثيراً من المشاهد، والصور، والشخصيات، تكون بحاجة إلى إعادة نظر، إما بسبب كتابتها بأقل ما يجب من التأني؛ أو بأكثر ما يجب من التأني، فالحماسة، أحياناً كثيرة، تتولد عن انفعال زائد، حين يكون عليك أن تضع قدميك في ماء بارد، والافراط في التفصيل يبعث على الملل، والاقلال منه يجعل المشهد أو

المشاهد تفتقر إلى ما أسميه «اشباع الموقف». ولا بد، إذن، من التوازن الدقيق، وكذلك الحيطة الى درجة الحذر، من كاتب لديه تجارب كثيرة مثلي، ان تُغريه طرافتها، فيزيد من اقحامها في سياق الحدث، أو تمنعه مأساويتها، فيمتنع عن ايرادها حيث تقتضي الضرورة. إن قلة التجارب مضرّة مثل كثرتها، وهذا ما ينبغي أخذه في الحسبان، والاحتراس منه في كل رواية وكل قصة.

هل هذا الذي قلته يدخل في إطار الكلام على التجربة الروائية؟ إذن هذه بعض ملاحظات، وبعض خواطر، حول هذه التجربة، وقد أطلت في الجواب على السؤال الذي، لو شئت، ولو كانت هناك سانحة من وقت، لوضعت فيه كتاباً، ما دامت جوانب تجربتي، إذا ما أردت تناولها كلها، مع الشواهد التطبيقية من رواياتي، ومع الكلام على الأحداث والشخصيات وكيفية تناولها وبنائها، وكيفية تخلّقها من خلال التجارب التي مررت بها واسعة متعددة، ليس هذا مجالها، حتى لو اقتنعت بفائدتها، بالنسبة للقارىء والكاتب الناشىء. أما هاجسي من وراء الكتابة كلها، فهو تغييري، ينشد، في آخر المطاف، تحقيق العدالة الاجتماعية، حلم البشرية الذهبي.

■ **ما هي الأحداث والقضايا الجسيمة التي كان لها تأثير خاص في حياتك الأدبية: الأحداث التاريخية، الأحداث العائلية، الأحداث الشخصية، التبدلات الظرفية؟**

ـ أحسب أن الجواب على هذا السؤال متضمن في الجواب على السؤال الأول، الذي قدمت فيه شهادة كاملة. فالأحداث التاريخية هي الأحداث نفسها التي مر بها الوطن العربي: الثورة ضد الاحتلال الفرنسي، النضال لأجل جلاء القوات المحتلة، الاستقلال وما تلاه، العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ على مصر، حرب حزيران ١٩٦٧، حرب تشرين عام ١٩٧٣، القضية «الفلسطينية»، الكفاح الطويل الذي بدأته وأنا في الخامسة عشرة من عمري لنشر الفكر الاشتراكي، وما تخلله من تعذيب وسجن ونفي، حين كان لي انتماء حزبي، ثم الكفاح بالكلمة بعد انفصام عرى الانتماء الحزبي، منذ ربع قرن وإلى الآن. أما الأحداث العائلية فهي التشرد والضياع والفقر الأسود والسقوط الاجتماعي والتوقف عند المرحلة الابتدائية فقط من دراستي، الصحة العليلة في الطفولة، وشقاء هذه الطفولة، وعنها كتبت ثلاث روايات حتى الآن هي: («بقايا صور» ـ «المستنقع» ـ «القطاف») وأزمع أن أواصل السلسلة، جاعلاً من سيرتي الذاتية سيرة روائية، من خلال عيني طفل يرصد حياة عائلته، ومراحلها التي تتطابق ومراحل حياته. وتأتي الأحداث الشخصية في سياق الأحداث العائلية والوطنية، بسبب من تلازمها، مع

التعبير الصريح، دون حرج، عن كل ما يراه الآخرون عيباً، لأنه لا يترك شيئاً في الظل أو في السريرة، وهو، على هولته، يقدم نصف الحقيقة، أما نصفها الآخر فهو في مذكراتي، إذا ما كان في العمر متّسع لكتابتها. ولست أنكر أن هناك تبدلات ظرفية حادة، جعلت ما كان في المستحيل ممكناً، من خلال المنعطفات الخطرة، التي اجتزتها عبر محطات عمري، وهي خارجة عن ارادتي، وقد يكون مردها الى القدر، الغيب، مكر التاريخ الشخصي، ولو كنت ما ورائياً، ولدي إيما قناعة بالقوة الماورائية التي تتدخل لتملي شروطها ومصادفاتها وغرائبها عليّ لفسرت الأشياء بها واسترحت. وفي كل الأحوال فإن هذه التبدلات الظرفية هي مادة مذكراتي التي اشرت إليها آنفاً.

■ **كيف تنظر الى الواقع الاجتماعي الذي تكتب حوله؟ هل تراه في حالة تكامل وانسجام أم حالة تناقض وصراع، أم حالة تأزم؟ ما هي جوانب ومظاهر هذا الواقع كما تراه؟ كيف تنظر لعلاقة الرواية بالمجتمع؟**

ـ نظرة فهم يحاول أن يكون واعياً بالدوافع الاقتصادية ـ المادية التي تشكل هذا الواقع الاجتماعي، إنما بغير ميكانيكية. فالدوافع الذاتية، النفسية، الثقافية، وخاصة الدوافع التاريخية، لها فعلها أيضاً في تشكل المجتمعات. ومع أنني لست باحثاً اجتماعياً بأي معيار، فإنّ تطوّر مجتمع معين، في ظرف سياسي معين، وظرف تاريخي معين، لا بد للكاتب أن يدرسه ويحاول تفهمه، انطلاقاً من أن الكاتب يستمد من المجتمع، ويصدر عنه، في كل ما يكتب. إن التخصص الاجتماعي شيء، والفهم الاجتماعي شيء آخر، فالتخصص من شأن العالم الاجتماعي، والفهم من شأن الكاتب، والروائي تخصيصاً، إلا أن الخط الفاصل بين الاثنين ليس عميقاً إلى درجة القطيعة، فالعلوم الاجتماعية هي مادة دراسة، أو مطالعة، بالنسبة للكافة، فكيف هي الحال بالنسبة للأديب؟ إنه ملزم أن يقرأ كي يفهم، لو أن الفهم يتشكل من القراءة دون المعايشة، ولأن الأمر ليس كذلك، فإن المقروء يتواصل، ويتقاطع مع المعيوش، وكذلك هي المعرفة، نتاج مطالعة ومخالطة، بغية معرفة البيئة معرفة جيدة، والبيئة هي دائرة من دوائر المجتمع، لكنها لا تؤخذ منفردة، فالوشائج بين الدوائر الاجتماعية حتى في القطر الواحد قوية، والكاتب يتخطى ما هو قطري الى ما هو قومي، لذا وجب عليه أن يعرف بيئته القطرية وبيئته القومية معاً، تمتيناً للرابط الفكري، والرابط اللغوي، والرابط المصيري.

إذن، المجتمع هو مصدر المادة التي يشتغل عليها المبدع، الى أي جنس أدبي انتمى ابداعه، والمجتمع العربي، وكذلك المجتمعات بعامة، ليست في حالة اتساق أو انسجام،

فالتناقض، في وحدة الاضداد، قانون عام، كان كذلك، وسيبقى ما بقيت الحياة، التي تتطلبه كدافع لها إلى أمام. وهذا التناقض يولد الصراع، حتى في أشكاله العليا، وفي كل الأنظمة الاجتماعية التي عرفتها البشرية. فإذا كان الكلام، هنا، على المجتمع العربي، فإن تناقضاته أعمق، والصراع فيه أشد، وهو في حالة تأزم واضحة، مبعثها أن طبقاته لم تتحدد معالمها بعد، والمشاكل التي يواجهها كثيرة ومعقدة، لأن الاستقلالات التي حققتها بلدانه كانت سياسية لم تتعد اجلاء القوات الأجنبية، أما اقتصادياً فقد ظل في حالة تبعية للمركز الرأسمالي العالمي، استيراداً لكل ما يتطلبه المجتمع الاستهلاكي، وتصديراً لخاماته كمجتمع متخلف. لم يحقق، ولا يستطيع أن يحقق، في ظروفه الراهنة على الأقل، تنمية منتجة، زراعية كانت أم صناعية، وقد أهدر الكثير من طاقاته، وما زال يهدرها، مثل الثروة البترولية التي نهبتها، مادةً خامية وعائدات نقدية، الرأسمالية العالمية وقوتها السياسية والمصرفية والعسكرية، الممثلة في الامبريالية العالمية ذات الامتدادات الاخطبوطية، وشركاتها متعددة الجنسيات التي تستنزف ثروات العالم الثالث، البالغ حد الجوع، ليس في افريقيا وحدها، بل في الوطن العربي أيضاً، والسودان مثل على ذلك.

لقد فشلت البرجوازية الوطنية العربية، التي كانت متمركزة في مصر، منذ العشرينات من هذا القرن، في تحقيق استقلالها الاقتصادي، وتالياً في مشروعها التنويري، وبقي الوطن العربي تابعاً، متخلفاً، وهو يزداد تبعية، ويزداد تخلفاً، وتكاد المديونية الكبيرة (مثال مصر أيضاً) تضعه، بل هي وضعته، تحت رحمة البلدان الدائنة، ورمزها البنك الدولي، بشروطه الرهيبة، التي تفرض، وتتحقق بأشكال مختلفة، علنية وسرية. وفي مثل هذا الوضع فإن التناقض المجتمعي يشتد، بين أثرياء فاحشي الثراء، وفقراء في درجة الادقاع والعوز، ويشتد مع التناقض الداخلي، وما يولده من صراع، التناقض في الموقف الخارجي، أمام الرأسمالية والامبريالية وركيزتها اسرائيل، وما يولده هذا التناقض من صراع يستعلن في المواقف المتباينة من العدو الاسرائيلي.

إن ما أقوله، في هذا المجال، معروف تماماً، وقد انعكس على العرب مديونية نقدية، وتبعية اقتصادية، ونفوذاً سياسياً، وتخلفاً، وتمزقاً، وتجزؤاً، أصاب حركة التحرر العربية بضربات قاتلة، وسدد الى حركة التقدم الاجتماعي ضربات مماثلة. بينما القوى الثورية، أو التقدمية، وحتى الوطنية، تنهكها الخلافات الايديولوجية، وتفرق بينها المواقف السياسية، التي تمعن فيها، مع الامعان في تردي الكفاح التحرري والاجتماعي؛ ومن هذه الثغرة الخطيرة تنفذ الحركات الرجعية، والأصولية، والطائفية، بله المذهبية، كما

هي الحال في لبنان، وبعض الاقطار العربية، هذه الحركات التي تتغذى من الثروة القومية العربية مادياً، ومن أجهزة الاعلام الرجعية والامبريالية فكرياً.

هذا التخلف، والتردي، والتمزق، يولد اختلاطاً كبيراً في الأوراق، ويضع الكاتب العربي في حيرة وتشوش وتناذر، واحباط بالغ الأثر والخطر. وفي رأيي أن على الطليعة المتنورة من المثقفين العرب، أن تعود إلى وصل ما انقطع من عصر التنوير العربي، وأن تشرع، دون تأخر، في مهمة تنويرية تثويرية، طويلة النفس، طويلة الأمد، وعلى النطاق القومي لا القطري، وأن تترافق معها، وبقدر مساوٍ من الاهتمام، حملة عربية لأجل الديمقراطية، هذه التي في جوها وحده يمكن أن تتمّ النهضة التنويرية، أو بدء العمل لأجلها على الأقل، وفي جوها كذلك يكون الأديب العربي حراً، حاملاً وناقلاً للآمال والتطلعات الشعبية، ومكافحاً بالقلم لتلبية طموحات الجماهير الى واقع أفضل. ودور الرواية، في كل هذا، دور أساس، باعتبارها الأقدر على تصوير الواقع الاجتماعي، وما فيه من التردي، وباعتبارها أكثر الأجناس الأدبية تأثيراً وانتشاراً في الوقت الحاضر، وأن تأثيرها وانتشارها الى اتساع مع نهاية هذا القرن ومطلع القرن المقبل. وبتعبير مختصر فإن علاقة الأدب بالانسان هي علاقة بالمجتمع، وهذا ما يجمل أن يكون مفهوماً، فالانسان هو الذي يتمركز فيه المجتمع، لأنه قوام الحياة الاجتماعية.

■ كيف تتعامل مع رقابة المجتمع والدولة؟ هل تمارس الرقابة الذاتية؟ ما هي المكبوتات التي تعالجها أو تتجنبها؟

ـ اعترف. هناك تأثير لرقابة المجتمع والدولة على الأديب، ويختلف هذا التأثير، وتتفاوت حدته، بين قطر عربي وآخر. كذلك اعترف بأنني، أحياناً، أمارس الرقابة الذاتية بصورة عفوية، لعلمي أن هناك ما يجب أن يقال مداورة لا مباشرة، وليست لدي مكبوتات، من أي نوع، فقد عبرت عن نفسي دائماً. وعليّ، في هذا السياق، أن أذكّر بحقيقة موضوعية، هي أنه ليس في كل الوطن العربي، من عمل أدبي صالح للنشر ولم ينشر، بطريقة ما، وكل ما يقال غير ذلك هو تبرير للكسل أو التقصير.

■ ما هو موقفك من المقدس؟

ـ المقدّس هو الصدق، وكل ما هو صادق اخلاقي، وفي وسع الأدب التعامل معه بغير حرج.

■ **أين موقفك من الايديولوجية والثقافة السائدتين؟**

ـ في حدود رأيي، ليس هناك ايديولوجية سائدة، بمعنى السيادة الكاملة. هناك ايديولوجيات، وبالنسبة إلي فإن ايديولوجيتي معروفة، وهي الاشتراكية. كذلك ليس هناك ثقافة واحدة، هناك ثقافتان، ثقافة وطنية قومية انسانية، وثقافة تتعارض معها، في بعض الجوانب على الأقل. أما إذا أراد السؤال، وبشكل ملتبس، أن يشير إلى ايديولوجية السلطة، باعتبار أنها السائدة، فالجواب أنه ليس هناك، في الوطن العربي كله، ايديولوجية سلطوية سائدة، بل هناك نسق من الفكر هو فكر السلطة، وانساق من الفكر خارج دائرة السلطة. وهذا مفهوم إذا أخذنا في حسابنا، أن البرجوازية الوطنية، حتى إبان صعودها، لم تتوصّل الى امتلاك ايديولوجية خاصة بها، فكيف هي الحال مع البرجوازية الصغيرة!. أما الرجعية العربية فإنها تفتقر إلى من يتبنى مواقفها فكرياً. والفكر اليميني، حتى وإن كانت تعبيراته الأصولية والتراثية تحاول البروز والانتشار، فإنه فكر مرفوض من قبل أكثرية المثقفين، ولم يستطع، حتى الآن، أن يشكل تياراً سائداً، برغم دعم بعض السلطات التقليدية له. أما الثقافة فإنها ثقافة يسارية، في معظم نتاجها. ولو أعطي للتيار الثقافي اليساري هامش كما كانت الحال أيام عبد الناصر، وامتلك وسائل التعبير والانتشار، بمقدار نصف ما يمتلكه الفكر اليميني، لكانت له الأرجحية، ولكانت له الغلبة والسيادة، حتى في ظل السلطة الرجعية، هنا وهناك. وهذا واضح من اقبال الجماهير على كل ما هو تقدمي في الأدب، والشعر والأغنية السياسية. وظاهرة أحمد فؤاد نجم، والشيخ إمام، ومارسيل خليفة، وخالد الهبر وكثير من المغنين والكتاب التقدميين، في كل قطر عربي، تقدم دلالة ذات مغزى في هذا الصدد. وليس لدي أي تشاؤم حول مستقبل الفكر اليساري، المتجذر في التربة العربية، بفضل شعراء مثل: سعدي يوسف، محمود درويش، سميح القاسم، بلند الحيدري، أدونيس وغيرهم، وبفضل مفكرين مثل: فؤاد زكريا، وصادق جلال العظم، ومحمود أمين العالم، وعبد العظيم انيس وغيرهم الكثير، الذين ينتجون ثقافة وطنية تقدمية، أخافت قوى الظلام، فكان اغتيال الشيخ صبحي الصالح، والدكتور حسين مروة، ومهدي عامل، وناجي العلي. . . إلخ، تعبيراً عن هذا الخوف.

■ **كيف تحدد مسألة اللغة في كتابتك؟ كيف تتعامل مع ثنائية اللغة؟**

ـ تتجلى تحديدات اللغة، في كتاباتي بأنها بعيدة، ورافضة، لصيغ البلاغة والانشائية وكثرة المفردات النعتية الصفتية للكلمة الواحدة، أو العبارة الواحدة، وكذلك

للتشبيهات المهترئة، والصور التقليدية، والخطابة والحماسة. إن لغة الرواية والقصة غير لغة الشعر، وإن كانت الشاعرية مطلوبة في القصة والرواية، وحتى في الحوار فإنني بعيد عن التقعُّر، وأدير الحوار باللغة الفصحى المبسطة، حتى يخيل لبعض الناس أنني استعمل كلمات عامية، لكن كلماتي فصيحة كلها، مدورة بالشكل الذي يعيد الى ما هو عامي جذره الفصيح. ذلك أنه ليس من كلمة عامية إلا ولها أصل في الفصحى، ومع معرفة البيئة جيداً، والالمام الكافي بلغة هذه البيئة، أجد سهولة في تطويع اللغة لا تفجيرها، فهذا التعبير: تفجير اللغة تعبير ضخم لكنه فارغ، وقد أدرك الاخوان رحباني مثلاً، الاستعمالات اللغوية الجديدة المبتكرة، للصورة الجديدة المبتكرة، بأفضل مما ادعاه سادة التفجير اللغوي، ولا مجال الآن للاتيان بالأمثلة والشواهد، لأنها موفورة في أغاني فيروز، وفي كتابات وقصائد كتاب وشعراء مجيدين في الوطن العربي. إنني مع كتابة المتن والحوار بالفصحى، وانبذ اللغة العامية ولغة الصحافة ـ مع احترامي للصحافة ـ في النص الأدبي. وتأسيساً على هذا، فإنه ليس لديَّ إشكالية مع ثنائية اللغة العربية.

■ **ما هي أهم الملامح الفنية في كتابتك الروائية؟**

ـ الاساتذة النقاد أجدر مني بالاجابة على هذا السؤال.

■ **كيف تحدّد الرواية وتنظر إلى علاقتها بالأجناس الأدبية الأخرى؟**

ـ الجنس الروائي سيد الأجناس الأدبية، عربياً وعالمياً، وقد قلت منذ سنين طويلة، أن الرواية هي الآن «ديوان العرب» لا الشعر، كما كانت الحال في الماضي، وسيكون للرواية شأن أعظم في القرن الواحد والعشرين، وفيه ستتبوأ الرواية العربية مكانة عالمية لا جدال في أمرها، لسببين: الأوّل التحول الملحوظ نحو كتابة الرواية في الأوساط الأدبية العربية كلها، والثاني لأن مرحلة التجريب التي اعتمدناها منذ عشرينات هذا القرن قد تجاوزها الروائيون من الأجيال التالية لجيلنا. إنَّ لديهم تحديات روائية قوية، وأمامهم طرق معبدة، والنظريات حول الرواية صارت موفورة جداً حتى باللغة العربية، والمناطق المجهولة في المواضيع الروائية لم تعد مجهولة، والثقافة العامة الواسعة صارت في متناول الجميع. إنما حذار من استسهال الأمر، حتى لا تقع الرواية في المطبّ الذي وقعت فيه القصيدة الحرة، أو النثرية، وكذلك بعض قصائد المقلدين وعديمي الموهبة في الشعر الحديث. الرواية تحتاج الى تجربة لا حد لها، وفي كل شؤون الحياة، وكذلك تحتاج إلى معرفة لا تتحصل إلا من الكتب والناس، وخاصة الناس، وتحتاج الى المعاناة التي تفرضها طبيعة العيش لا السياحة المقررة. فالحياة، في رأيي، جديرة بأن

تعاش لذاتها، وفي أخطر مغامراتها، أما الكتابة عنها فتأتي تالياً، وقد لا تأتي أبداً، ولهذا ينبغي تجنب الاسقاط، والافتعال، والقسر، والصراخ، واللجوء إلى اللعبة الذهنية، كأن تكون لدينا فكرة، فنبحث لها عن حدث وشخصيات، أو لا تكون لنا التجربة الكافية فنلجأ إلى تجربة ذهنية، أو نحب امرأة لنكتب عن الحب، أو تحب الكاتبة رجلاً لتنسج من حبها رواية. كل شيء في الرواية يحتاج إلى النضج، والمعلمية، وإجادة اللغة، واكتساب ثقافة موسوعية إن أمكن، والتحرّر من الخوف أمام العادات والتقاليد السلفية، والاجتراء على ما هو في المحرمات في شرقنا، كالجنس مثلاً، على أن يأتي الجنس فعلاً إنسانياً، يتطلّبه السياق ويكون من داخله.

أخيراً، فإنّ الرواية كالسينما، فكما ينطوي في ذات الفيلم أو يدخل في فنّية الفيلم، كلّ الفنون الأخرى، فإنّ الرواية تستوعب كل الفنون، وتصوغها، وتفيد منها بالقدر الذي لا يسيء إلى النسيج الروائي.

حنا مينه

[دمشق]

عبد السلام العجيلي

الثقة بالنفس والأصالة

■ كيف تحدّد تجربتك الروائية، وما هو هاجسك الأهمّ؟

ـ اكتب القصة القصيرة والرواية المطوّلة بالرجوع الى تجربتي الطويلة، وليس بتخطيط مقصود لها. وجدت أني استخدمت القصة القصيرة للتعبير عن إحساس محدود أو فكرة محدودة أو تصور محدود في أبعاد ضيقة من الزمان والمكان والعوامل البيئية. الفكرة العلمية المفردة، والتخيل المستغرب، والتأثر بمؤثر عارض جمالي أو سياسي أو مأساوي، يجد التعبير عنه وعنها في القصة القصيرة، ولا سيما عند من كان مثلي حين يضيق بي الوقت وتتناهبني المشاغل المتعددة فلا تترك لي مجالاً لأن أجمع تأثراتي في عمل روائي متكامل يضمّ الأحاسيس المتباينة والأفكار المختلفة. تخيلاتي المستغربة والتصورات اللاواقعية يجدها القارىء في قصصي القصيرة الى جانب بعض الأعمال الواقعية. أما الروايات التي كتبتها فهي كلها روايات واقعية، لا بمعنى أن أحداثها جرت حقاً بتفاصيلها، ولكنها كذلك بطريقة معالجتها لأحداث قابلة لأن تقع، لا أثر للفانتازيا فيها، وبصورة خاصة لأنها تجري في بيئات يمكن للقارىء أن يتعرّف فيها على بيئات ليست بعيدة عن إدراكه. ثم لأنّ هذا القارىء يدرك أنّ الكاتب أراد أن يعبّر فيها عن غايات يرمي إليها من انتقاد أو إصلاح أو توثيق وتسجيل. كثير من قصصي القصيرة، حتى التي تبعد كثيراً عن الواقع، تصلح نواة لعمل روائي كبير، ولكن العوامل التي ذكرتها آنفاً، أعني ضيق الوقت وتعدّد الاهتمامات والمشاغل، تضطرني دوماً إلى حصر التعبير في عمل محدود، أعني في قصة قصيرة. ولعلّ هذا ما جعل كثيراً من قصصي القصيرة قصصاً مطولة، حتى أن بعض ناشريّ يسمّون قصصاً قصيرة لي باسم الرواية. والفرق بين

الاثنتين عندي ينمثّل في أنّ القصة القصيرة تتناول حادثاً مفرداً أو محدوداً، بينما تتناول الرواية قطاعاً من الحياة أو المجتمع يشتمل على كل ما في هذا القطاع من ظواهر عاطفية وفكرية وسياسية وغير هذه وتلك.

قلت إنّي وجدت هذه الخواصّ لتجربتي الروائية بالرجوع إلى ما سبق أن كتبته، ولم يخطر ببالي في يوم ما أن أخطّط لكتاباتي الكثيرة لتكون بهذا الشكل. التخطيط بعيد عن ذهني. كثيراً ما أبدأ عملاً قصصياً وفي خاطري عنه فكرة مبهمة أو مدفوعاً بإحساس غير متميز العناصر. وهاجسي الأهمّ فيما أكتب هو الرغبة في التعبير. التعبير عن فكرة، مبهمة كانت أو واضحة، وعن إحساس، غامضاً كان أو معروف الاستثارة. أوّل الرغبة في التعبير تكون لنفسي، إذ أجدني أفرغت الشحنة التي تنامت في خواطري فاسترحت، ثم تأتي الرغبة في إشراك الآخرين في هذا الذي عبرت عنه. ولا بد من القول إنّ معرفة الآخرين بنسبة هذا التعبير إليّ لا تهمّني، بل إني أزهد فيها كل الزهد. وهذا ما جعلني أكتب تحت أسماء مستعارة زمناً طويلاً، نحواً من عشر سنوات، قبل أن أعرف باسمي الصحيح. فالهاجس الأهمّ لي كما قلت هو أن أعبّر عمّا أحسّ به وأفكّر فيه، أعبر لنفسي أولاً، ثمّ لأشرك الآخرين بعد ذلك.

■ **ما هي الأحداث والقضايا الجسيمة التي كان لها تأثير خاصّ في حياتك الأدبية: الأحداث التاريخية، الأحداث العائلية، الأحداث الشخصية، التبدلات الظرفية؟**

ـ الرغبة في التعبير هي حصيلة عوامل كثيرة، أغلبها مخلوقة مع الانسان، تكوّن ما يسمونه موهبة. منها الذكاء والفضول وإجادة الربط بين الأشياء المدركة. أما الأحداث والقضايا التي تتدخل في تنمية هذه الموهبة وسلكها في طريق خاص فإنّ تأثيرها يكون لاحقاً إذا لم أقل إنه ثانوي. الدراسة والتعلّم، أو نوعيتها بصورة خاصة، كانت أول ما أثر في حياتي الأدبية. كنت محباً للقراءة منذ صغري. بعد حصولي على شهادة الدراسة الابتدائية والتحاقي بالثانوية لعام واحد أصابني مرض انقطعت بسببه عن متابعة الدراسة أربع سنوات قضيتها في بلدتي، الرقة، التهمت في اثنائها كل ما وقع في يدي من كتب ومطبوعات. كانت تلك كتباً دينية وسيراً شعبية وكتباً في التاريخ وتاريخ الأدب العربي، كتباً سلفية بين ثمينة وتافهة، ساهمت كلها في تأسيس قاعدتي الأدبية. «ألف ليلة وليلة» وسيرة عنترة وحمزة البهلوان وقصص بني هلال كانت أساس التكوين القصصي لموهبتي، وسيرة الخلفاء الراشدين والمعلقات والعقد الفريد، كانت أساس التكوين اللغوي والتاريخي والفكري والقومي في حياتي الأدبية المقبلة. ولما عدت إلى الدراسة الثانوية كنت

أحمل زاداً من المحفوظات والمعلومات في الأدب والتاريخ وأتفوّق به على زملائي الطلاب وأدهش به اساتذتي وأنطلق منه في أوّل قرزماتي للشعر ومحاولاتي في القصة. هذا الانصراف القسري الى المطالعة كان أول المؤثرات في حياتي الأدبية إذا لم يكن أكبرها.

أكاد أقول إنّ كلّ الأحداث والقضايا بعد ما ذكرته، وعلى جسامة تلك التالية في عيني وفي أعين الآخرين، لم يكن لها من التأثير في حياتي الأدبية ما يفوق تأثير ذلك الانصراف القسري أو يقاربه. كلّ ما مرّ بي بعد ذلك لم يزد عن أن يكون لي منطلقاً الى الانتاج والابداع والتعبير بما أثار من مشاعر وأفكار. أصاب بمرض يقعدني في الفراش أياماً قليلة فتلهمني أحاسيس المرض قصة «حمّى»... تتدهور بي سيارتي بين صوفر وشتورا فتنهرس في الحادث إحدى فقرات ظهري، فأجد فيها أصابني الخيال الذي كنت أبحث عنه لروايتي «باسمة بين الدموع»... أعشق فأنظم في مشاعري قصيدة، ويَصَدُّ عني فأنظم قصيدة أخرى... أشارك في جيش الانقاذ عام ١٩٤٨ فأقع في ميدان الحرب على حقائق ووقائع تشغل الفكر وتثير الوجدان فيتحول الشغل وتتحول الإثارة إلى أعمال أدبية متلاحقة طول أربعين عاماً، ما بين قصة ومقال ومحاضرة... أتولى الوزارة في فترة ما فأعود من مركزي فيها بمخزون من الذكريات والمعارف تنصبّ في روايتي «قلوب على الأسلاك»... وكذلك الأمر فيما تتركه في نفسي أسفاري المتلاحقة وملاحقتي لأحداث حرب عام ١٩٧٣، وما قبل هذه الحرب وبعدها... أحداث وقضايا جسام، ساهمت في خلق انتاجي الأدبي ولكنّها لم تؤثّر في تكويني الأدبي.

■ كيف تنظر إلى الواقع الاجتماعي الذي تكتب حوله؟ هل تراه في حالة تكامل وانسجام، أم حالة تناقض وصراع، أم حالة تأزم؟ ما هي جوانب ومظاهر هذا الواقع كما تراه؟ كيف تنظر إلى علاقة الرواية بالمجتمع؟

ـ التكامل والانسجام بعيدان عن الواقع الاجتماعي الذي أكتب عنه. هناك تناقض وصراع بين مكوّنات هذا الواقع، أما عن التأزم فلا أظن أمره وارداً هنا. التأزم يعني حالة مؤقتة تسير إما إلى انفراج أو اختناق، وهو ما لا ينطبق على واقعنا فيما أراه به وما أكتبه عنه.

تناقضات واقعنا الاجتماعي كثيرة، أُعدّد بعضها: تناقض بين مجتمع المدينة ومجتمع الريف، وآخر بين التربية المنزلية ومواجهة الحياة في الشارع. وتناقض بين القول والفعل، ومثله في مدلول الكلمة وتطبيقها. أنظر الى ما أعطته كلمات من مثل الوحدة أو الحرية من محصلات، وكيف ينادي الأخ أخاه بيا شقيقي وهو يغمد السكين في عنقه. أمّا الصراع

فهو في الأصل طريقة طبيعية وسليمة يقصد منها الوصول الى الأصلح. إلّا أنّه، في ظلّ التناقضات التي ذكرت بعضها وبتأثير هذه التناقضات، تحوّل الى تكالب على النفوذ والمصالح الشخصية.

والرواية في مثل واقعنا الاجتماعي لا تملك أن تكون داعية إصلاح أو مخطّطة لطرق الصلاح. لم تفعل ذلك في الزمن القديم روايات الكتّاب الروس في العهد القيصري أو قصص فولتير وديدرو الانتقادية. إنّها، أعني الرواية، تسلّط الأضواء على الواقع، ولا سيما على عيوبه، مثيرة الانتباه الى ما هو معوج وخطأ، ومؤدّية بقدر قيمتها الفنية إلى تفاعل القارىء ومشاركته في الإدراك والتقييم. وطبيعي أنّ لكلّ روائي نظرته الخاصة واهتمامه بضروب من التناقضات خاصة، كما أنه لا يمكن لروائي واحد أن يحيط بكل التناقضات في مجتمعه. والغاية المثلى أن تتكامل أعمال الروائيين المهتمين بواقعهم الاجتماعي، وتنسجم، لتحيط الرواية بصورة عامة بكل تلك التناقضات. غاية مثلى، ولكن ما أعسرها على التحقّق...

على أني أعطي «الرواية» فوق حقّها من التقدير حتى إذا استطاعت بلوغ تلك الغاية المثلى. والذنب في هذا ليس ذنب «الرواية»، بل ذنب جمهورها القارىء لها في بلادنا العربية. يُدرك هذا بسهولة حين نرجع الى ما عليه أبناء بلادنا من أمّية أبجدية وأمية ثقافية، وإلى ضعف تأثير الكلمة المكتوبة، ولا سيما بعد أن سلبت مصداقيتها في العقود الأخيرة من هذا الزمن.

■ كيف تتعامل مع رقابة المجتمع والدولة؟ هل تمارس الرقابة الذاتية؟ ما هي المكبوتات التي تعالجها أو تتجنّبها؟

ـ أنا بطبعي إنسان متحفّظ، لا أميل إلى المشاكسة ولا أملك مزاجاً فضائحياً. ولكني في الوقت نفسه شديد التأذي بالاعوجاج، ولا سيما ممن مهمتهم السير على الطريق المستقيم وواجبهم ملازمته. رؤيتي للتقصير والظلم والأعمال الخيانية تثير في نفسي أحاسيس مؤلمة تدفعني الى التعبير عنها متجاوزاً المحاذير والاحراجات... ولأني أدرك أن هذا التعبير مهدد بالكبت، أو بأن يظلّ بيني وبين نفسي فلا يصل إلى الآخرين الذين هم القراء، فإني أعمد إلى أساليب من التعمية الجزئية كثيراً ما نجحتُ بها في التغلب على مقصّ الرقيب دون أن يغيب ما أريد قوله عن وعي القارىء. من هذه الأساليب روايتي الأحداث الحاضرة كأنها وقائع جرت في الماضي، وهو أسلوب سبقني إليه مونتسكيو في «الرسائل الفارسية» وفولتير في «زاديغ»، وقبلهما أبو العلاء في «رسالة الغفران». في

ممارستي لهذه التعمية، أشعر أحياناً بأني أسير على حافة الهاوية بين رغبتي في التعبير عن فكري وبين محاذر ما يعقب هذا التعبير. وعلى الرغم مما اكتسبته من مهارة في هذا المجال فقد حدث أن سقطت في الهاوية، كتاباتي لا أنا، حين تنبّه الرقيب في بلدان عربية مختلفة إلى ما قصدته في كتاباتي البريئة المظهر. ومنذ بضعة أعوام ألقيت محاضرة بعنوان «كتابات ملعونة»، قرأتُ فيها عدداً من كتاباتي التي حجبها الرقيب في وقت نشرها عن القراء، بمصادرة عدد المجلة التي نشرتها أو بقصّ الصفحات المنشورة فيها وانتزاعها من العدد. . . وذلك بعد أن سقط المحذور عنها بما يسمّونه في القانون تقادم الزمن.

هذا عن رقابة الدولة بصورة خاصة. أما رقابة المجتمع فهي التي أمارس عليها رقابتي الذاتية. وضعي الشخصي الخاص بكوني كاتباً هاوياً، على الرغم من شهرتي بالكتابة خارج المجتمع الذي أعيش بين ظهرانيه، وبكوني أمتهن مهنة، هي الطبّ، لها جوّها الأخلاقي الخاصّ ولا سيما في بلدة صغيرة وبيئة بدوية الأعراف، هذا الوضع الشخصي يضطرني الى أن أتحفّظ في الكلام والتعبير عن أمور كثيرة تحتاج أحياناً الى الكلام عنها والتعبير. ومع ذلك، فإنّ الهاجس الأدبي يدفعني في بعض الأحيان الى تجاوز التحفظ. ويعينني على التجاوز أن الكتابة الروائية بالنصيب الكبير للتخيل فيها، وبتعدد الشخصيات فيها، تسمح للروائي أن يطرح ما يريد طرحه على ألسنة أشخاص غير شخصه وفي وقائع ينسبها الى أولئك الأشخاص وان تكن قد وقعت له شخصياً. إلا أنّ موهبة الروائي القدير، إذا استطاعت أن تخدمه في هذا المجال أحياناً، فقد تنقلب عليه في أحيان أخرى فتنسب إليه ما حكاه هو عن الآخرين أو تخيّله لهم. وقد نسب إليّ في مرات كثيرة من تصرفات ابطال قصصي ورواياتي ما أتحرّج من نسبته إليّ، وذلك لمجرد أني أحسنت وصف تلك التصرفات ورسم دقائقها بحيث اقتنع القراء أنّ مثل هذا الوصف والرسم جاءا بهذا الشكل لأنّي تصرّفت بها شخصياً. . .

المكبوتات التي أتجنّبها، أعني التي أتجنّب الكتابة عنها، هي تلك التي أتجنب الحديث بها وعنها بيني وبين نفسي. بطبعي أمقت التلفّظ بالكلمة البذيئة وأنفر من التحدث عن العمل الفضيحة. فإذا كنت لا أكتب عن هذه وتلك فليس ذلك عن تهيب أو تجنب مصطنع، بل هو طبع. للآخرين طباعهم، ولا ألومهم عليها، ولا سيّما إذا أدّت بهم إلى عمل فني ذي قيمة وبه جمال. أما المكبوتات التي أعالجها فهي ما أجده يستحق المخاطرة في إخراجه من ظلام الكبت الى نور الوعي، إلاّ أنّي أسعى دوماً إلى التغلّب على محاذير المخاطرة بحسن المداورة. . .

■ **ما هو موقفك من المقدس؟**

- المقدس نعت جليل، قليل جداً من يستحقّ الاتصاف به بين الكائنات وبين الأشياء. أكثر من يجده الآخرون مقدّساً، أو ما يجده الآخرون مقدساً، أجده أنا محترماً. القدسية، في نظري، تعني العصمة التامة والتنزّه عن الأخطاء، ومن يقدّسهم الناس بين الكائنات والقيم لا يتّصفون بالعصمة. حتى الأنبياء لامهم الله وعاتبهم وعاقبهم. أما الاحترام فيعني تقدير محاسن القيمة والفرد مع حساب أنّ للقيمة عيوبها وللفرد أخطاءه. يحترم هذا وتلك بقدر فضل الخير فيها وفيه على النقيصة. وبصورة عامة، أقدّر الناس والمذاهب مرجّحاً حساب الحسنات على السيئات. السيئة تجزى بمثلها، أما الحسنة فبعشرة أمثالها. وإذا كنت لا أقف موقف التقديس من إنسان أو من قيمة فإني كثير الاحترام للقيمة المفيدة وللانسان الخيّر، مستعد لتفهم الاخطاء وللتغاضي عن الهنات. أما في كتاباتي الروائية فإني لم أتعرّض للمقدس لا تكريماً ولا تسفيهاً، فهمومي الفكرية تظل بعيدة عنه، مرتبطة بالعادي البسيط من الناس والأفكار.

■ **أين موقعك من الايديولوجية والثقافة السائدتين؟**

- أعتبر نفسي أقدم من الايديولوجية أو سابقاً لها. . . أعني بذلك ايديولوجيات بلادنا ومفكرينا ونظمنا الحاكمة والموجهة. لقد نشأت وفكرت وكتبت واتخذت موقعي من الاتجاهات الفكرية والسياسية والدينية قبل أن تقسم الايديولوجيا المواطنين إلى معسكرات تتحارب في أسوأ الأوقات ويعتزل بعضها بعضها الآخر في أحسن الأوقات. يحشرني بعضهم، على الرغم مني، في ايديولوجية معينة، أو يعتبرني على الرغم منّي كذلك معادياً لإيديولوجية أخرى، وغالباً لإيجاد المبرّر لانتقادي أو للحملة عليّ، وأنا أبعد ما يكون عن حشرهم لي أو عن اعتباراتهم لي. لقد أجبت أكثر من مرّة على أسئلة طرحت عليّ في هذا الموضوع بأني ملتزم بالانسان أوّلاً وبأمّتي، أو بقوميّتي، بعد ذلك. ملتزم بقوميتي دون شوفينية أو تصلّب. الشوفينية في الأفكار وفي السلوك ليست من خصائص جيلي، أو من خصائصي الشخصية، وإن أصبحت ظاهرة معمّمة في عصر موضة الإيديولوجيات.

أما عن موقعي من الثقافة السائدة، فأنا من ناحية أخوض في خضمّها بمعلوماتي الأساسية ومتابعتي الاطلاع على العلوم والآداب وخضوعي لتأثيراتها المباشرة وغير المباشرة، ومن ناحية أخرى، أنا مساهم متواضع بإثرائها بكتاباتي الروائية وغير الروائية، وبمحاضراتي وأحاديثي، وحتّى بسلوكي الفكري والأدبي. لعلّ نصيبي من المساهمة كان يزيد لو أنّي كنت أكثر تفرّغاً للثقافة ونشاطاتها. ولكن حياتي موزعة على أعمال أخرى لا

أجدها تقلّ في أهميتها عن التعبير عن أفكاري وأحاسيسي في رواية أو قصة أو مقال.

قلت إنّي مساهم متواضع. والمساهمون، ممّن هم أكثر منّي فعالية ونشاطاً، في إثراء الثقافة السائدة كثيرون. بعضهم يثريها بما يرفع من شأنها وبعضهم بما يهلهل نسجها ويجعلني أتخوّف من أن يصيب التخلخل ثقافتنا ويعرّض مستقبلها للفاقة والهزال. كل ما أتمناه هو أن تتغلب القيم الإيجابية في ثقافتنا على السلبية وأن نتوسّع في الإطلاع ونجدّد في الإبداع دون أن نفقد الثقة بأنفسنا أو نبتعد عن أصالتنا.

■ **كيف تحدد مسألة اللغة في كتابتك. وكيف تتعامل مع ثنائية اللغة؟**

ـ تعاملت مع اللغة بعفوية منذ بداياتي في الكتابة الأدبية معتبراً أنّ الفصحى هي اللغة الصحيحة والصالحة لكل تعبير. ولم تخيب الفصحى ظنّي في كل ما كتبت، فلم أجد منها تقصيراً في أداء ما طلبته منها. أعرف أن كتاباً ونقاداً يقولون إنه إذا جاز كتابة متن الرواية بالفصحى، فإنّ الحوار فيها لا يجوز، إذ إن الراوي يبعد عن الحقيقة حين يدير الحوار بين أناس هم في واقع الحياة يتكلّمون العامية. لست من القائلين بهذا القول ولا من المؤمنين به. لو أردنا أن نورد الواقع بدقائقه في كتابتنا الروائية لما ألّفنا الروايات البتة. المطلوب أن نفهم القارىء معنى الحوار المتداول وأن لا يستغرب هذا القارىء صدور معاني الحوار، لا ألفاظه ومفرداته، من المتحاورين. المهمّ ليس مفردات المحاور، بل عقليته وطريقة تفكيره. لماذا نقبل أن يتكلم غافروش، في ترجمة «بؤساء» فيكتور هيغو، بلغة عربية فصيحة ونستنكر تكليم فلاح عربي بلغته العربية الأصيلة في نصّ عربي أصيل؟ المهمّ أن لا تضع على لسان فلاح كلاماً في مفرداته وطريقة تأليفه من طراز ما يتكلّم به استاذ جامعة. ضربت ذات مرة في بسطي لهذه الفكرة مثلاً من قصة كنت أقرؤها لكاتب مشهور فألقيتها من يدي لعبارة وردت على لسان فلّاح فيها. أورد الكاتب في قصته جملة قال فيها إن ذلك الفلاح تطلع الى حقله الذي نما الزرع فيه فقال لمن حوله، أو لنفسه: «تأمّل كيف تفعل الطبيعة...» الطبيعة ليست من مفردات فلاح من بلادنا، والفلّاح يقول «تأمّل في صنع الله...» وسواء قال ذلك الكاتب جملته بألفاظ عامية أو قالها بتركيب فصيح فإنّ خطأه يفقأ العين.

في المعرض نفسه عن استعمال الفصحى في الكتابة الروائية ذكرت مرة أنّ إحدى قصصي تجري أحداثها في سيارة تقل سائقها وشيخاً بدوياً وقاضياً ومالكاً لسيارات النقل حديث النعمة وزوجة هذا الأخير. خمسة أشخاص ينتمون إلى طبقات اجتماعية وبيئات مختلفة ظلّوا يتحاورون طوال رحلتهم، بألفاظ فصيحة ولكن حوار كل منهم كان ينمّ عن

بيئته وعقلية طبقته بالمفردات التي يستخدمها والمعاني التي يعبر عنها. وقد فازت قصتي هذه ببعض الشهرة وترجمت إلى ثلاث لغات أجنبية وأثارت عندما ألقيتها في بعض النوادي ضحكات عاصفة وتعليقات فكرية كثيرة دون أن يجد أحد أن حوارها الفصيح قد انقص من قيمتها. وأعتقد أنّ كل قرائي يذكرون قصتي هذه التي عنوانها «حكاية مجانين».

إذن، فأنا لا اعترف، في كتابتي الروائية بثنائية اللغة ولا أعتبرها بالنسبة إلى الكاتب القدير مشكلة. حتى الحوار المسرحي أو التمثيلي، وهو ما يرى كثيرون أنّ اللغة فيه لا تكون مؤثرة إلّا إذا كانت لغة عامية، حتى هذا الحوار، أجد الفصحى قادرة على أن تؤدّيه على أحسن حال. لماذا تظلّ مسرحيات موليير المنظومة شعراً باللغة الفرنسية الكلاسيكية للقرن السابع عشر، لماذا تظل تضحك الفرنسيين الذين يحضرونها في عتبة القرن الواحد والعشرين، ونطالب نحن بتمثيل مسرحياتنا الكوميدية بلغة التهريج السخيفة؟ إنّ لي تجاربي الشخصية القليلة في هذا المجال أسوق بعضها هنا. لقد أذيعت لي من إذاعة لندن ثلاثة مسلسلات، إثنان منها بالفصحى وواحد بلهجة بدوية مبسّطة عن العربية الفصحى. كانت أولى هذه المسلسلات، وقد أذيعت أكثر من مرة، بالغة التأثير فيمن سمعها، تضحك غاية الاضحاك في المواقف المسلية وتثير الحزن في المواقف المؤسية، لم ينقص من تأثيرها في هذه وتلك أن الحوار كان كما كتبته في روايتي الأصل «باسمة بين الدموع»، وكله كلام فصيح بالطبع. ومثل ذلك في عدة مسرحيات كتبتها لهواة، أغلبها هزلي، والكلام الفصيح فيها كان أكثر إضحاكاً من الكلام العامي الدارج. وإذا كنت عدلت عن الفصحى الى العامية في هذه الحالات القليلة فما كان ذلك لتفضيل هذه على تلك في الحوار، وإنّما لعجز الفِرَق التي تؤدي المسرحيات عن حسن إداء الفصحى. عجز يجب السعي للتغلب عليه حباً بلغتنا وصوناً لها.

قلت في بدء إجابتي إنّ تعاملي مع الفصحى كان تعاملاً عفوياً في البدايات. وعندما جاءت مراحل التفكير والتدبر وجدت أنّ عفويتي تسلك الطريق الصحيح لما أحب أن يكون ولما يجب أن يكون. لو كتبت حواراً بعامية أهل بلدي، وهي الرقة في شمالي سورية، كيف يفهمني المصري أو الجزائري؟ إنّي وأنا الكثير الاطلاع والاسفار والمخالطة لا أفهم ما يرد في قصص الكتاب المغاربة من حوار بلهجاتهم المحلية. وهم بدورهم معذورون إذا لم يفهموا لهجتي المحلّية أيضاً. ولأنّي أكتب للقارىء العربي في أي صقع من أصقاع وطننا المتّسع فإني أكتب بالفصحى متناً وحواراً. وفوق ذلك، فإني مؤمن

بأني فرد من أمّة واحدة، عامل الوحدة الأول فيها هذه اللغة، فليس يهون عليّ أن يضعف هذا العامل أو يضمحل بشكل من الأشكال. فكيف يراد مني أن أساعد على هذا الاضعاف وأساعد في ذلك الاضمحلال؟

■ **ما هي أهمّ الملامح الفنية في كتابتك الروائية؟**

ـ سؤال تعسر الاجابة عليه من قبلي بشمول ودقة. إنها في الأصل مهمّة الناقد لا الروائي بنفسه. وحين أحاول تعداد الملامح الفنية لكتابتي الروائي أجدني أستعيد ما قاله الآخرون عني، ممن أرادوا التقييم الموضوعي لكتابتي، أو ممن أشادوا بما أعجبهم فيما كتبته، ومن آخرين نددوا بما وجدوه من المآخذ عليّ، حتى اللغة الفصيحة التي تجدها كثرة النقاد ملمحاً ممدوحاً في كتابتي، يجدها بعضهم مأخذاً عليّ ببعدها عن المعاصرة. أضف إلى ذلك تطرقي الى المواضيع العلمية في رواياتي، وهو تطرق عفوي من قبل كاتب ذي أرضية علمية في ثقافته، أعتقد أني أساهم في رفع سوية الثقافة الضحلة عند عامة قرائي، حتى هذا التطرق الذي يجب أن أحمد عليه يؤاخذني عليه بعض النقاد ممن يفترض أن يجدوا لي فيه فضيلة. وقل ذلك عن ميزة التشويق التي تدعو قارئي الى متابعتي مهما كان ما أرويه له معقداً، فإنّ بعض النقاد يجدها ميزة رخيصة أتوسّل بها إلى إرضاء قارىء عليّ، ككاتب جاد، أن ألقاه بما يشيع في نفسه الملل أو الغثيان. لا تسألني، إذن، عن أهمّ ملامح كتابتي، واسأل النقاد، إذا لم تستطع أن تسأل القراء...

■ **كيف تحدّد الرواية وتنظر إلى علاقتها بالأجناس الأدبية الأخرى؟**

ـ قلت فيما سبق إنّ الفرق بين الرواية والقصة القصيرة، وكلتاهما عمل قصصي، أنّ الأخيرة تتناول حدثاً مفرداً أو محدوداً بينما تعالج الأولى أحداث قطاع من الحياة أو المجتمع بكل محتوياته من ظواهر وأشخاص. أما بالنسبة إلى الأجناس الأدبية الأخرى، فإن الرواية تتّصف بالشمولية وقدرتها على الاحتواء، احتواء كل ما يمكن أن تعالجه الأجناس الأخرى وما تقصّر عن معالجته. فإلى جانب حكاية الرواية للحدث الواقع أو الذي يمكنه أن يقع، تستطيع أن تحتوي على الفكرة الفلسفية والعظة الأخلاقية والدعوة الى التغيير، كما تستطيع أن تستعيد التاريخ وتتحدث عن العلم وتتغنّى بالعاطفة بأحسن ما يتغنى به الشعر. بالطبع ليس المفروض بكل رواية أن تحتوي كل هذا، ولكن قدرتها على الاحتواء كبيرة، ولكلّ مؤلفٍ لها الخيار في أن يتخذها وسيلة للتعبير عما تريده موهبته. أقرب الأجناس الأدبية الى الرواية هي المسرحية، ولكن هذه محكومة، بخصائص خشبة المسرح ومدة التمثيل، بالاقتصار على قدر قليل من الأشخاص

والأحداث والأفكار، وهو ما لا تتقيّد الرواية به. في تجربتي الشخصية ضمّنت الروايات التي كتبتها ألواناً مختلفة من المعرفة والآراء التي تبدو فضولاً إذا ما كتبت في قصة قصيرة أو في مسرحية، في حين أني وجدت لها متّسعاً في الرواية بحسن ربطها بأحداثها. بعض النقاد لا يعجبهم هذا. تعجبهم الرواية المكثفة والمركزة حول فكرة، دون فضول، من مثل الروايات الأميركية التي يكتبها شتاينبك وفوكنر والتي يحسّ القارىء بأن الكاتب أعدّها لتتحول إلى فيلم سينمائي مدته ساعتان ونصف الساعة. ولكن توماس مان في «الجبل المسحور» وديستويفسكي في «الأخوة كارامازوف» لم يفعلا هذا. كان ديستويفسكي مديناً للناشر وعليه أن يفي دينه بعدد معيّن من الصفحات كان يملأها بكل ما يخطر بباله لتكثر، وليفي دينه. ولكن من الذي يلحظ في الأخوة كارامازوف أن هناك حشواً يسيء إلى الرواية ويدفعه إلى القائها من يده؟ أذكر أنّ ناقداً أخذ عليّ في رواية «باسمة بين الدموع» أني أتكلم في قضايا طبية بعيدة عن الموضوع الرئيسي للرواية. كنت حين قراءتي لما كتبه الناقد قد فرغت من قراءة «طبيب الريف» لبلزاك فتمنّيت لو أنّ ناقدي قرأ هذه الرواية ليخفف من انتقاده لروايتي. . .

بقي أن أقول إنّ الرواية هي الجنس الأدبي الأهمّ في هذا العصر، وإنها بالنسبة لأدبنا العربي المعاصر تزداد تمكناً في منزلتها يوماً بعد يوم بتوسّع الثقافة وامحاء الأمّية. كان الشعر ديوان العرب وجنسهم الأدبي الرئيسي في زمن الانشاد الشفهي والكتابات المخطوطة. وفي عصر الطباعة ساد المقال. لا سيما حين كان كلّ المتوفر بين أيدي القراء القلة تلك الدوريات التي يجب أن تحتوي في العدد الواحد على ألوان عديدة من المعرفة. الاقتصار على الدوريات اضطر ذوي المواهب القصصية إلى أن يكتبوا القصة القصيرة، بسبب نقص المكان، ولعدة أجيال. أما الآن، فإنّ القارىء والناشر، في بلادنا العربية، قد توجها إلى الرواية، وإن كان توجّهاً دون ما يجب أن يكون من الشدة. عسى أن يتاح للرواية تقبل وانتشار متكاملان، بالقدر الذي تستحقه، قبل أن تطغى أجناس أدبية أخرى من مثل ما تهدّدنا به الوسائل السمعية البصرية في طغيانها العصري على الرواية وعلى الثقافة الأدبية العميقة والناضجة.

عبد السلام العجيلي

[الرقة (سوريا) ـ تشرين الأول/ اكتوبر ١٩٩٠]

جمال الغيطاني

القلق، التجريب، الابداع
(حوار)

■ **كيف يُمكن أن تُقيّم تجربتك الرِّوائية وما هو هدفك الأهمّ؟**

ـ في الواقع، الإجابة على هذا السؤال صعبة.. كيف يمكن أن أقيّم تجربتي الروائية أو أن أحدِّدها... أعتقد أنني لن أكون أفضل المتكلمين في هذا الموضوع. النقّاد يمكن أن يتكلموا عليه بشكل أفضل منّي، لكنّي أستطيع، ربما، التكلم على تجربتي الرِّوائية.

أنا بدأت الكتابة سنة ١٩٥٩ بالتحديد، وبدأت كروائي وليس ككاتب قصة قصيرة. كتبت ثلاث روايات لم يقدّر لها أن تُنشر وعدداً كبيراً جدّاً من القصص في الفترة الواقعة بين ١٩٥٩ و١٩٦٨، تاريخ صدور أوّل كتاب لي: **أوراق شاب عاش منذ ألف عام**، الذي ضمّ خمس قصص قصيرة فقط.

■ **كان هناك فترة انقطاع طويلة خلال سيرتك الروائية، وقد فسّرتُ أنا نفسي، فترة الانقطاع هذه بأنها حدثت لأسباب سياسية.. هل كان ذلك لصعوبة النّشر أيام حكم السّادات؟ أنا أحس أن هناك شعوراً، محاولة خاصّة من ناحيتك نحو عبد الناصر..**

ـ حياتي ذات مسار معقّد سياسياً واجتماعياً؛ أنا منذ بدأت الكتابة عام ١٩٥٩، لم أتوقّف يوماً عن الكتابة والسَّرد، حتّى في أصعب الظروف، حتى في السجن، سجنت عام ١٩٦٦ زمن عبد النّاصر. سجنت لأسباب سياسية لا لأسباب جنائية (بتهكّم).

منذ البداية، وهي بداية غامضة، كان مساري معقّداً. لم يكن في أسرتي أحد من أرباب الأدب. كان والدي رجلاً بسيطاً كادحاً يقرأ بصعوبة، ولم يكن هناك أحد له

علاقة مباشرة بالكتابة. اتجهت إلى القراءة والكتابة منذ فترة مبكرة من العمر لأسباب لا أدري لها تفسيراً. منذ المرحلة الأولى وأنا أشعر أنني أريد أن أكتب شيئاً مميزاً له خصوصية. أظن أني عشت سنوات طويلة من القلق والتجريب والمحاولة ولم أصل إلى ذلك الغرض بتحقيق خصوصيّة أو بهدف التفرد أو اللغة... الخ. لكني أنطلق من مفهوم في عمليّة الإبداع. كلمة الإبداع تعني مسألة أن يأتي المبدع بما لم يوجد مثله، بما يمثّل إضافة، ليس إلى تراثه فقط وإنّما إلى التراث الإنساني ككلّ.

■ **يعني من حيث المضمون أو من حيث القالب؟**

- من حيث المضمون ومن حيث الشكل. طبعاً مشكلة الشّكل شغلتني أكثر لأن هناك تراثاً طويلاً من الرواية العالمية التي قرأتها أوّل ما قرأت؛ قرأت ديستويفسكي قبل أن أقرأ نجيب محفوظ.

تحقيق الخصوصية بالتالي، كان هدفاً، أحد أهدافي الرئيسة. هذا الهدف مرتبط الآن بعنصر آخر هو عنصر حرّية الإبداع. الشكل الذي كنت أحاول الوصول إليه مرتبط بتحقيق أكبر قدر ممكن من حرية الكتابة بالنسبة لي.

أظنّ أن التلقائية لعبت دوراً مهماً في حياتي، لأنّ ثقافتي كانت تلقائيّة؛ فأنا لم أدخل الجامعة وقد تخصّصت أساساً في السجّاد الشرقي. كان تثقيفي الذاتي يتمّ بشكل تلقائي، بمساعدة الظروف ومساعدة الأصدقاء. المهم أنني اتجهت إلى قراءة التاريخ. إحساسي القوي جداً بالزمن هو الذي دفعني إلى قراءة التاريخ بتوسع وقراءة ما يتعلّق بالعمارة العربية، العمارة الإسلامية، تصميم المدينة، تاريخ الشوارع... الخ. أظنّ أنني بذلك حصلت على الجذور التي يمكن أن تُشكل صوتي الخاصّ في التراث العربي القديم. إذن كيف يمكن تحقيق الحداثة أو تحقيق الشكل الجديد من تراث قديم؟

■ **يعني هل كان اختياراً واعياً بضرورة..**

- في البداية لم يكن واعياً. كان نتيجة شيء. يعني أنا أوّل ما كتبت قصّة **هلال أهل الورى لبعض ما جرى في المنشرة**، التي ظهرت في الكتاب الأول، وأتخيّل فيها أني عثرت على مخطوط قديم في أحد المساجد يحتوي مذكرات قائد سجن في العصر المملوكي، كتبت القصّة بلغة المؤرخين في القرن التاسع عشر أو أوحيت بها، فتصوّر الرقيب وقتها في الصُّحف أن المخطوط حقيقي.

■ لهذه الدرجة؟

ـ نعم... بعد أن ظهر الكتاب الأول وأحدث أصداء في الأوساط النقدية من خلال الدراسات الكثيرة عنه والضجّة الكبيرة حوله، بدأت في الحقيقة أعي ما أفعل، فابتدأت أراعي مسألة تطوير الشكل والاستفادة من الأساليب القديمة التي هُجرت، لأنّه حدثت هناك فجوة بين الكتابة الحديثة وما بين أشكال الكتابة القديمة، خاصّة مع التوجُّه الذي بدأ التحذير منه في مصر وذلك في السنوات التي أعقبت حملة نابوليون بونابرت. في رأيي أنه بدأ في تلك الفترة نوع من الإهمال للُغة العربية ونوع من التعالي على التراث العربي وحدث انقطاعٌ لغوي. يعني مثلاً إذا ذكرت ابن بطوطة الرحالة لبعض المثقفين، ترتسم على شفاههم ابتسامة سخرية. حدث مثلاً اهتمام بكافكا أكثر من أبي حيّان التوحيدي، أو فلنقل أن كثيراً من المثقفين لا يعرفون أبا حيّان التوحيدي.

■ للأسف..

ـ للأسف... ما قمت به هو محاولة لإقامة الجسور بين هذه الأساليب القديمة مع استيعاب الأساليب الحديثة والأشكال الحديثة.

■ اللغة الحديثة؟

ـ نعم. من هنا يظهر مفهومي الخاصّ للتراث. عندما أقول التراث، فأنا أعني تراث هذه المنطقة الجغرافية التي أعيش فيها، المنطقة العربية كما تسميها الأدبيات السياسية، من المحيط إلى الخليج بما فيها من تراث: فرعوني، بابلي، أشوري، عبراني، تركي، إسلامي... عندما أقول التراث فأنا لا أعني فترة معينة، بل أعني التراث كله بجميع الحضارات بما فيها تلك التي سبقت الحضارة العربية. هذا التراث فيه، في الوقت نفسه جزء كبير من مميِّزات حيّة؛ حين أصادف مثلاً أحد الأشخاص وأقول له: «السلام عليكم»، هذا تراث، هذه ممارسة يومية ولكن لها جذورها التي تمتدّ في التاريخ.

أنا أعتقد أنّ محاولتي المستمرة للبحث عن شكل يستند إلى عناصر التراث العربي، من أجل التعبير عن قضايا الواقع الجغرافي وتحقيق قدر أكبر من حرّية التعبير، هو أهمّ ما يميز ملامح تجربتي الروائية بالنسبة لزملائي أو لجيلي.

هاجسي الأهم تحدثت عنه في محاضرات وكتابات كثيرة... هاجسي يتمثّل، أستطيع القول في قضيتين: أولاً العدالة الإجتماعية: أنا أرى أن عمر الإنسان قصير جداً ومحدود وما أتمنّاه أن يعيش أي إنسان في العالم حياةً إنسانية في الحدّ الأدنى يُحقق فيها

تطلعاته وأحلامه، وذلك لن يتحقق بالتالي إلاّ في ظلّ عدالة اجتماعية حقيقية، خاصّة إذا كان يعيش في مجتمعات فقيرة كمجتمعاتنا.

القضيّة الثانية قد تبدو بعيدة عن القضية الأولى لكنّها تتعلّق بفكر الزّمن. هاجسي مع الزّمن بدأ وأنا طفل، كنت أسأل نفسي: أين ذهب البارحة؟ (مبارح راح فين). كنت أتساءل، هل الإنسان إذا سار في اتجاه معيّن قاصداً نقطة محدّدة في المكان، يمكن أن يصل الى لحظة انقضت من الزّمان؟ هذا طبعاً مستحيل لكني أعتقد، أنني من خلال الكتابة وعبر الممارسة، اكتشفت أنّ الفنّ والإبداع هو النشاط الإنساني الوحيد الذي يمكن أن يلتقط جوهر الزّمن.

■ **تأويل ممتاز..**

ـ نعم. لا أذكر مَن مِن شيوخ المتصوِّفة قال إن الإنسان يعيش بين لحظتين لحظة مضت ولن ترجع ولحظة قادمة لا يمكن أن يصل إليها. الكلمة أو الفنّ هو هذا الشيء الذي يُعبِّر عن هذه اللحظة الهاربة باستمرار.

■ **هل يدخل في هذا المفهوم للزمن أي موقف من الموت أو أية رهبة منه؟**

ـ نعم، الإنشغال بالموت، وصل معي، بصراحة، في السنوات الأخيرة إلى حدٍّ مرضي.

■ **هل هناك أسباب معينة؟**

ـ أولاً أنا زعلان لأني حا موت.

■ **دا ما فيش حدّ مش حا يموت...**

ـ هذا شيء والشيء الثاني هو بدون شك مسألة نهاية الحياة. هذا الموضوع حساس جدّاً في تقديري وكذلك ما يقال عن الإنتقال إلى حياة أخرى وآخرة لا نعرف عنها التفاصيل.

■ **هل هو المجهول؟..**

ـ المجهول نعم.. في التراث هناك مقطوعة شهيرة بهذا المعنى، بعنوان عازف القيثارة الأعمى، من الأسرة الثالثة الفرعونية، يتساءل فيها: «هل عاد أحدٌ مات إلينا؟».

■ **هذا التساؤل الديني نفسه.**

ـ نعم.. فليحاول الإنسان إذن أن يحقق أقصى ما يمكن وأقصى ما يريده في هذا الحيِّز، في هذه الفرصة الضئيلة جداً التي نسميها الحياة.

يمكن أن يكون إحساسي بالموت قد ازداد بعد تجربتي. هناك أولاً تجربة الحرب لأني عملت كمراسل حربي في الجبهة لمدّة ثماني سنوات (٦٨ ـ ٧٦). في هذه الفترة، كنت أرى الموت كل يوم. خلال الحرب بعض الذين كانوا إلى جانبي ماتوا وأنا عشت. كان يمكن أن أموت مثلهم. لذلك أعتبر أنني أعيش الآن بالصُّدفة.

ثانياً: وفاة الوالد الذي كان نقطة استراتيجية لروايتي الكبيرة **كتاب التجليات** ووفاة الوالدة أيضاً. طبعاً الموت حين يقتحمنا في الأقربين يكون أقسى وتكون مواجهتنا معه وجهاً لوجه. كان فقدان والديّ شيئاً قاسياً، خاصّة أنّنا كنّا أسرة متضامنة جدّاً ومتقاربة. هل أحسستِ هذا في كتاب التجليات؟

■ **كتاب التجليات شعرت به بقوّة..**

ما هي الأحداث والقضايا الجسيمة التي كان لها تأثير خاصّ في حياتك الأدبيّة؟ (التاريخية، العائلية، الشخصية)؟

ـ أولاً، طبعاً، ميلادي. نزولي الى العالم.

■ **هل لميلادك ظروف خاصّة؟**

ـ لا، أبداً. سوى أني ولدت يوم ٩ مايو (أيار) سنة ١٩٤٥ أي يوم انتهاء الحرب العالمية الثانية. بالنسبة للأحداث التاريخية هناك أولاً ثورة ١٩٥٢، ثانياً هزيمة يوليو ٦٧، ثم زيارة السادات للقدس.. بالنسبة للأحداث العائلية هناك النشأة في حَيّ القاهرة القديم وهذا كان له تأثير خاصّ عليّ بالنسبة لإحساسي بالتاريخ وإحساسي بالزمن.. دراستي الفنية التي اكتشفت أنّها كانت مفيدة جداً لي كوني كنت مصمّماً للسّجاد الشرقي؛ وفاة الوالد.. هذه هي الأحداث العائلية.

■ **لماذا أثرت بك وفاة الوالد إلى هذه الدرجة؟ هل كان هناك تفاهم بينك وبينه؟ هل لعب دوراً هاماً في حياتك؟**

ـ والدي كان رجلاً لطيفاً جدّاً، حياته كانت شاقة وصعبة وما ذكرته في كتاب **التجليات** من تفاصيل واقعية أو مكتسبة من الواقع الذي عشناه. هناك إحساسي بأننا

نحن الأبناء، حين بدأنا نرتاح، لم يأخذ فرصته هو للراحة، خلال حياتنا المادية المعقولة. حين آن الأوان ليرتاح، هو لم يعد، ارتاح بشكل آخر. بالنسبة لابنه الكبير تعلّم وأصبح كاتباً وصحفياً، وأخوتي الثلاثة الذين بعدي تخرجوا جميعاً من الجامعة. في البداية إمكانياتنا المادية لم تكن تسمح وحين سمحت ذهب بسرعة، راح. كان عاملاً بسيطاً ولم يكن شيء يُجبره على تعليمنا، لكنّه أصرّ على ذلك منذ البداية. كلُّ حيلته كانت فداناً من الأرض يملكه وهو بعد في العاشرة من عمره وقد حافظ عليه كثيراً، ثم باعه لأجل تعليمنا. هذا هو الارتباط القويّ.

في الوقت نفسه حين توفي والدي سنة ١٩٨٠ كانت مرحلة عبد النّاصر تهاجم وكانت تبدو كتاريخ بعيد. أنا كنت واحداً من النّاس الذين يعارضون عبد النّاصر في حياته، إلى درجة أنّي سُجنت وعذّبت نتيجة ذلك، لكنّنا كنّا نختلف على التفاصيل وليس على المبادىء. هو كان يقول: أنا أبو الاشتراكية ونحن كنّا نرى أنّ هناك نوعاً من الإشتراكية أكثر فعالية بالنسبة لنا.

■ **في كتاب التجليات، الحبّ والاحترام والتقدير لعبد النّاصر كان قويّاً جداً!**

- نعم. يعني الإختلاف مع عبد النّاصر أشبهه دائماً بالخلاف مع فارس. هو اختلاف شدني إليه. كنّا نمشي في طريق واحد وكان خلافنا على مسائل فرعية. الخلاف مع السّادات بعد أن جاء كان خلافاً على الأبجدية.

■ **هل سُجنت في عصر السادات؟**

- لا، لم أسجن.

■ **وهل نشرت؟**

- كل شغلي، نُشر في أيام السادات، نعم كان هناك ستار ولكن لجأنا في سنة ٧٥ - ٧٧ إلى نوع بدائي من النّشر.

■ **لماذا هل كان هناك صعوبة في النشر؟ هل كانت دور النشر ترفض؟**

- لا لا لا لا لا، كان هناك بعض اللصوص... أنا لم أكن أريد أن أحمّل النّشر أكثر ممّا يحتمل.

■ **هناك سؤال على الرقابة والرقابة النفسية.**

- كنت أطبعها في «الماستر»، نتيجة أني كنت أريد أن أسجل صدور هذا العدد في

مصر في فترة معيّنة. كنت أريد أن أسجل موقفاً. من بين الأشياء التي طبعتها مثلاً في تلك الفترة قصّة ذكر **وقائع ما جرى** التي كتبتها عام ١٩٧٥ وتخيّلت فيها بيع مصر في المزاد العلني وهي مترجمة إلى الإنكليزية. هناك أيضاً قصّة **العار** وقصّة اسمها **نوبة حراسة** موجودة في مجموعة قصص. كان هناك حصار.. نعم. كنت صحفياً في مؤسسة كبيرة يعني مراسلاً حربياً مسؤولاً عن تغطية الأخبار العسكرية على الجبهة، ولكن إسمي كأديب كان ممنوعاً أن ينشر في الأخبار. وبالرغم من ذلك فقد حصلت سنة ١٩٨٠ على جائزة الدولة التقديرية في الرواية. لماذا؟ لأنّه توافرت أوضاع خاصّة فيها هامش من الديمقراطية، كانت تلك السنوات سنوات رُفع فيها شعار الديمقراطية لتحقيق أهداف معينة وقد استفدنا من ذلك بلا شكّ. في المجلس الأعلى للثقافة كان هناك لجنة تمنح الجوائز. كانت هذه اللجنة مؤلفة في تلك السنة من: يحيى حقّي، توفيق الحكيم، نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس، وعندما قرروا إعطاء الجائزة منحوها لي. هذه علامات خاصّة جداً في مصر. ولو وُجد أديب مصري في أي بلد عربي من البلدان المحيطة لكان قُتل منذ زمن طويل. الأحداث الشخصية هي الأحداث نفسها التي ذكرتها سابقاً.

■ **بالنسبة للرقابة الموجودة هنا في المجموعة، هل كنت تقوم برقابة ذاتية شخصية على كتاباتك أم..**

ـ أنا لا أضع نهائياً حساباً للرقابة وأنا أكتب. ممكن أن يكون هناك نوع من الرقابة متلازم مع عملية الإبداع نفسها ومع العوامل نفسها. أنا أتمنى مثلاً أن أحصل على قدر أكبر من الحرية في التعبير عن الجنس. ليست الرقابة رقابة سلطة بقدر ما هي رقابة التقاليد.

■ **أوافقك هذا الرأي، أنا قمت بمجموعة أعمال عن الأدب الجزائري وقد عبّر الكتاب عن هذه الفكرة نفسها. أحد الكتاب قال لي: أنا أستحي من والدتي حين أكون حرّاً في التعبير عن مسألة الجنس. هذا هو العامل الذي يشدنا في الواقع. هناك نوع من اعتبار العائلة، نوع من الخجل يحول بيننا وبين تعبيرنا بحرّية عن هذه الأمور. أعتقد أن هذا العامل منتشر في البلاد العربية.**

ـ نعم، طبعاً.. بالفعل.

كنت أتكلم على الأحداث العامة والأحداث الشخصيّة التي أثّرت في حياتي. ليس هناك بالنسبة لي، فرق بين العام والخاصّ. الحدث العام أعيشه بالمعاناة نفسها التي أعيش فيها الحدث الخاصّ، أنا لا أستطيع أن أقول مثلاً إن ما جرى في الـ ٦٧ حدث

عام. لا، ما حدث هو بالنسبة لي شيء شديد الخصوصيّة وينعكس على حياتي كلها. أعتقد أن أعمق تبدل شخصي هو التحول الذي طرأ على مصر في الثمانينات.

■ **الأحداث العالمية هل لها الوقع نفسه على كتاباتك العامة؟**

- طبعاً، لا شك، لكن ألاحظ ولا أعلم إذا كان هذا من أثر التقدم في السنّ، في السابق كنت إذا سمعت حدثاً عالمياً أمشي في الشارع وأنا أغلي. الآن تحصل أحداث في العالم، تحولات كبيرة، لكن لم يعد لها الوقع نفسه.

■ **لو أردنا أن نرتّب أهمية ووقع الأحداث عليك، هل يمكن القول إنّ الأحداث الشخصية تأتي أولاً تليها الوطنية فالعربية فالعالمية؟**

- لا. الأحداث الشخصية والأحداث الوطنية تأتي في مستوى واحد. طبعاً الشخصية تتقدم، تفسيرك يمكن أن يكون صحيحاً، لكن هناك أمور ثانية تدخل في الأحداث الشخصيّة، مثل فشل التجربة الاشتراكية وسقوط المعسكر الاشتراكي. هذا يحدث لدى الإنسان نوعاً من الإحساس بالخيبة والألم لأنّ الاشتراكية كانت بالتأكيد أهمّ حلم إنساني. الآن تمخّض الحلم عن كوارث.

■ **شخصياً أحسست أن سقوط الاشتراكية فشل؟**

- فشل أكيد. نعم.

■ **وهل انتهت الاشتراكية في رأيك من حيث المبدأ؟**

- لا، الاشتراكية كمبدأ لم تنتهِ، هذا فشل، انهيار. لكن ما الذي سوف يتمخّض عن هذا الانهيار؟ لا أدري.

■ **هل سيسد الاختيار الرّأسمالي الفراغ أم لا زالت..**

- الأسئلة لا زالت تطرح، لكن أنا أشعر بالحزن والأسف، لأن العالم الآن تنفرد به قوّة واحدة غشيمة. ويمكن أن يكون مشروع إبادتنا كعرب ومسلمين قائماً لديها. هذا هو تخوف الناس الآن.

■ **كيف تنظر إلى الواقع الاجتماعي الذي تكتب حوله؛ هل تراه في توافق وانسجام أم تراه في حالة تناقض وصراع أم في حالة تأزُّم؟ ما هي جوانب ومظاهر هذا الواقع كما تراه؟**

- أراه في حالة تناقض وصراع وكذلك في حالة تأزُّم. هناك أيضاً حالة عدم استقرار. هناك اجراءات قائمة في المجتمع الآن، بعضها ذو طابع طبقي وبعضها ذو

طابع طائفي ربّما يهدّد المجتمع في المستقبل. ربّما هو قدر حياتنا نحن أن لا نستمتع بحلول الاستقرار.

■ **ربّما لو حلّ الإستقرار لحلّ الإبداع.. هل هناك علاقة بين البلبلة أو الضياع والبحث عن الذات؟ الوضع غير المستقر، هل يؤثر على الإبداع نفسه؟**

ـ من خلال تجربتي أقول إنه ممكن للأزمة أن تولّد التحدي. هناك نوع من الأزمات يكون معوّقاً للإبداع. في مصر مثلاً تراجعت قيمة الثقافة وقيمة الكتابة وقيمة الإبداع. ما لم يكن المبدع قويّاً جداً ولديه تصميمٌ قويٌّ وإرادة قويّة، لكان من الممكن أن ينهار، ليس فقط في الظروف السلبية بل أيضاً في الظروف الإيجابية. أضرب لك مثلاً بسيطاً. أنا لي أصدقاء مخرجين في التلفزيون، يأتي واحد منهم ويعرض عليّ أن أكتب مسلسلاً مقابل ٥٠ الف جنيه. طبعاً هذا رقم كبير جداً بالنسبة لسيناريو قد لا يستغرق مجهوداً لأكثر من شهر، الكاتب قد يسقط أمام إغراء كهذا. أنا لا أريد أن أدخل الأدب في قصص الرزق حتى لا يصبح مبتذلاً. لحد الآن أنا أصرف على الأدب وليس الأدب هو الذي يصرف عليّ. هذه دائرة أدافع عنها بضراوة. أنا أعمل كصحفي وأكتب مقالات حتّى أحمي الأدب. مقابل رواية مثل التجليات، استغرقت كتابتها ستّ سنوات؛ أنا صرفت عليها.

أحياناً تؤدي ظروف الأزمة إلى عدم الاهتمام بالثقافة، ينتج عن ذلك تراجع الكتاب وصعوبة الوصول إلى المصادر الثقافية وهذا يؤثر بالتالي على تكوين الأدباء الجدد. ينتج عن الأزمة أيضاً شحوب حركة الترجمة والاتصال بالعالم، كل ذلك عوامل متحققة لها آثار سلبية على المدى البعيد.

■ **إذا كان هذا وضع جمهور الكتاب فماذا عن القراء؟**

ـ جمهور القراء يختلف، هناك قطاع كبير جداً من القراء الذين يرتفع عددهم وهم من الشباب الجديد المتطلع إلى الثقافة. كل كتبي مثلاً طبعت مرتين أو ثلاثة أو أربعة؛ **التجليات** مثلاً طبع مرّتين وهو عمل صعب. **الزيني بركات** صدر خمس مرات وهو عمل ليس تقليديّاً... ما أريد قوله إني مطمئن للقارىء، رغم أني لا أتنازل لأجله والسؤال الذي يطرح دائماً على الكاتب: «لمن تكتب؟» أنا أقول: أكتب لمن يقرأ ولمن يفهم. لكني لا أكتب كتابة لِتُفهم فقط. أنا على رأي أبي تمام حين سأله أحد نقاد عصره: لماذا لا تكتب ما يُفهم؟ فأجابه: لماذا لا تفهم ما يُقرأ؟ أنا مقتنع بهذه الفكرة وتقديري أنّ العمل

الذي فيه صدق فني حقيقي لا بدّ أن يصل إلى القارىء بشكل من الأشكال.

■ **لكن عمليّة الإنفتاح هل أثّرت على قلب القيم الموجودة؟**

- إذا كنت قد قرأتِ روايتي **رسالة الدقائق والنّصائح**، تجدين أن أساسها قائم على هذه الفكرة، فكرة قلب القيم. مثلاً خذي أباً يعلم ابناءه في الجامعة. كانت الثقافة سابقاً هي المقياس وكان العلم هو المقياس، كانوا يتكلمون على فلان قائلين إنّه على درجة من العلم. مع الإنفتاح أصبح القياس: أنت على أيّ درجة من الثّراء وليس مهمّاً أبداً كيف تحقّق هذا الثراء. من هنا أصبح معظم أثرياء الانفتاح الذين وجدوا في الزمن الحالي، إمّا تجّار مخدرات وإما تجار سلاح وإما سماسرة وإما لصوصاً شرعيين محميين من القانون السائد، وبالتالي هم يسودون قيمهم. في المسرح مثلاً الفنان الذي يؤدي دوره أو الكاتب الذي يكتب المسرحية يؤديان الدور المراد منها تأديته، هذه هي القيم.

■ **كيف تتعامل مع الأرض، المجتمع، الدولة؟ هل تمارس الرقابة الذّاتيّة؟ ما هي المكبوتات التي تعالجها أو تتجنّبها؟**

- أنا أعتقد أن جيلنا نحن، جيل الكتاب الذي يطلق عليه جيل الستينات له تجربة طويلة في التعامل مع الرقابة، منذ أن كانت مباشرة، في فترة الستينات يعني حين كان يوجد رقيب ولم يكن يمكن صدور رواية إلّا إذا ذهب بها الكاتب إلى الهيئة العامة للإستعلامات وحصل على ختم منها بأنّ هذه الرواية صالحة للنّشر. في تلك الفترة كان يوجد أيضاً رقيب مقيم في الصحف وهو موظف يتلقّى التعليمات من وزارة الإعلام. . . هذا انتهى عام ١٩٧١، نهاه السّادات. ولكن فيما يتعلق بالنّشر، مرّت سنوات كان فيها حقيقة، نوع من الحرية. بعد ذلك ظهر نوع جديد من الرّقابة، تزايد في السنوات الأخيرة أي من النصف الثاني من الثمانينات. إذا أصدر أحدنا كتاباً، في البداية لا يوجد رقابة، لكن بعد أن يصدر الكتاب وبعد أن يتكلّف كاتبه ثمن طبعه، يمكن لأيّ مواطن أن يبعث بجواب للأزهر أو للشرطة ويوقف هذا الكتاب وهذا ما حدث مع كتاب **ألف ليلة وليلة** وكتب أخرى كثيرة، وقد أصدرت الجمعية المصرية لحقوق الإنسان مؤخراً نشرة تضمنت لائحة بهذه الكتب الممنوعة، والتي صودرت لأسباب تبدو أحياناً غير مبرّرة. قد يصدر كتاب مثلاً عن دولة عربية فيُقرّر أنّه يُسيء إلى علاقة مصر بهذه الدولة ويمنع. هذا شكل من أشكال الرقابة. يمكن أن وجود الرقابة بهذا الشكل قد ساعدني إلى حدّ ما، في توجُّهي نحو التاريخ. الآن يوجد نوع أخطر من الرقابة وهو ما نسميه بالرقابة الدينية المتحدرة من النهج الإسلامي. أنا أتصوّر أنّ المجموعات الإسلامية الموجودة في العالم

العربي تناصب الفنّ والأدب العداء إلى درجة أن فكرة الإسهام في فنّ العمارة تبقى محرّمة على أساس أن فيها منافسة للخارج. هذا نوع آخر من الرقابة أخطر من رقابة الدّولة. حين يُتدخّل في المسرح مثلاً ويُمنع دور. هناك جهة معيّنة أقدر أن أتوجّه لها، أقدر أن أرفع دعوة في المحكمة ضدّها، لكن حين يكون هناك قوى غير موجودة في السلطة ولها وجود في الشارع قوي، فهي تبقى جهة غير محدّدة. أكثر مثال على ذلك ما حدث بالنسبة لرواية محفوظ **أولاد حارتنا** والهجوم الذي تعرّضت له الرواية خاصّة بعد نيلها لجائزة نوبل. فيما يتعلّق بهذه الظروف لا شكّ أنها تكون حاضرة في ذهن الكاتب حين يكتب.

■ **لأية درجة في رأيك يؤثر الشعور الديني الذي يستشري في العالم العربي على عملية الإبداع والتعبير؟**

ـ إلى حدّ كبير. يعني مساحة الحرية الداخلية الآن، أقلّ بكثير مما كانت عليه قبل عشرين سنة، لدرجة أن هناك أزمة حصلت مؤخراً حول رواية متواضعة القيمة كاتبها سوري وهي رواية تافهة أصلاً... هذا خطير وهذا مؤشر.

أنا أتصوّر أن مواجهة هذا الواقع لا تكون بالهروب منه أو بالخضوع لشروطه بقدر ما تكون بالتحدي. الأديب يجب أن يتحلّى بقدر كبير من الجرأة والشجاعة، لكن للأسف، الأدباء الكبار والقوانين التي تحميهم، لم يكونوا في مستوى الموقف.

■ **شعورك أنهم تراجعوا أمام التيّار؟**

ـ طبعاً. أنا قلت لك. أحياناً يُحس الإنسان أنّه غير حرّ في التعبير عن العلاقات فيما يتعلّق بالجنس. هاتين المسألتين فيهما حرج كبير وفيهما ألغام كثيرة. أنا شخصياً بما لي من خبرة عريضة في التراث أحسد الجاحظ وأبا حيان التوحيدي على الحرية التي كانا يتمتعان بها في زمنيهما.

■ **التوحيدي دفع ثمن هذه القضية؟**

ـ يعني في النهاية، هو اختار أن يحرق كتبه، لكن الجاحظ مثلاً، يوجد نصّ للجاحظ يُتداول الآن في الأسواق (وأنا لا أريد أن أذكر اسمه حتى لا أنبه الطرف الآخر إليه... ناهيك طبعاً عن كتاب **الأغاني** أو **نهاية الأرب** أو كل الكتب العربية التراثية التي تحكي بأوصاف وحكايات رهيبة. كان هناك كتب للجاحظ محققة من قبل ناس أفاضل مثل **رسائل الجاحظ** ومنها **رسالة القيان**.

لا شك، أنا عندي فهمي الخاصّ جداً للدين. عندي مشاعر دينية وأنا لست ملحداً.

■ **أين موقعك الآن من الإيديولوجية والثقافة السائدتين؟**

ـ هذا سؤال عام، ولكن أنا أعتقد أني من اليسار. بحكم تاريخي تربّيت على الفلسفة الماركسية. تربيت على اليسار يعني على الفكر الاشتراكي العلمي وإن كان قد حدث في داخله تحولات فيها بعد. شخصياً لا زلتُ أعتبر نفسي منحازاً للفقراء راغباً في جعل الواقع أفضل لمصلحة المجموع.

■ **كيف تحدد مسألة اللغة في رواياتك؟ كيف تتعامل مع الثنائي في اللغة ؟ (سؤال يطرح عادة بالنسبة للكتاب الجزائريين الذين يكتبون بالعربية والفرنسية على السواء) وهل لك من ذلك موقف خاص؟**

ـ لي موقف خاصّ طبعاً. أنا أعتبر أنّ اللغة بالنسبة لكتاباتي لها وضع خاص جداً، لأني أنطلق من اقتناع أو فرضية أن اللغة حالة والحالة تتغيّر، فهي ليست أسلوباً مصطلحاً، ليست طريقاً ممهداً يسلكه الإنسان ويمضي فيه على فترات متساوية إلى هدف محدّد. اللغة بالنسبة لي حالة وتعاملي معها أقرب الى التعامل الصُّوفي. اللّغة تنقسم في التراث العربي بحسب تقديري الى قسمين: لغة بلاغية موجودة عند الجاحظ وأبي حيّان التوحيدي، باستثناء كتاب الإشارات الإلهية، ونجدها عند النويري وعند الفقهاء وحتى المؤرخين، رغم التنوع الشديد في الأساليب الخاصة بكل واحد من هؤلاء. هذا ما يُسمى في الواقع الشريعة أو الظاهر.

هناك لغة أخرى أُهملت ولم تُدرس جيداً كأدب، وهي لغة التصوُّف التي تساوي الباطن. لغة الباطن نتيجة عمق وزخم التجربة الروحية المتفوقة، فعندما يريد المتصوفة الكبار أن يتكلموا وأن يعبروا عن أنفسهم يتحوّل وجودهم كلّه إلى لغة من النفَّري إلى الحلّاج الى القشيري فابن عربي وعبد الكريم الجيلي إلى كل هؤلاء من الذين كتبوا نصوصاً أنا أعتبرها أرقى ما في التراث العربي من حيث النثر وليس الشعر. كتابتهم نبعت عن حالة وعن شعور. هذا الشعور الذي يريد أن يعبر عنه الصوفي نتيجة مروره بحالات وتجارب روحيّة، لا تستطيع لغة الظاهر، اللّغة البلاغية أن تعبر عنه، فيفجر اللغة ويصل إلى صياغات جديدة لها. أعتقد أنّ هذا أخطر وهذه نقطة قريبة جداً تتماشى مع العمل الإبداعي والعمل الفني. من هنا أعتبر أنّ اللغة حالة، بمعنى أنّ كل عمل له عندي لغة، له حالته اللغويّة.

■ **هل تسمي عملك تجربة روحية قريبة من تجربة الصوفي الدينية؟**

ـ نعم. يعني في **الزيني بركات** مثلاً، هناك اتصال تاريخي. هناك عصر معيّن لا بدّ معه من استخدام اللغة التاريخية أو الإيهام بها. من هنا، من هذا المنطلق أتعامل مع التراث. في **التجليات** تجربة روحية مختلفة، فيها معاناة، فيها إنسان يعيش التحولات التاريخية الكبرى. هذه التحولات لم يكن يمكن التعبير عنها إلّا من خلال لغة صوفية ومن خلال عناصر التراث الصوفي أيضاً، الذي يحفل بكثير من العناصر التي لم يتعامل معها العرب وما يسمّى بالعذائرية مثلاً.

كثير من القرّاء العرب كانوا منبهرين حين قرأوا رواية ماركيز **مائة عام من العزلة**. هذه الواقعية السحرية كانت توجد عندنا لدى الصوفيين قبل ١٥٠٠ سنة. كان الصوفي يطير في الهواء ويصلي الفجر في الكعبة والعشاء في المسجد الأقصى والصبح في القرويين والعصر في الزيتونة. كل هذه العناصر التي تُنشط الخيال وتثري العملية الإبداعية كانت موجودة لدى الصوفيين.

جهدي في اللغة مستمر وأكثر ما يثير سخريتي القول بأنّ أسلوب هذا الكاتب جيّد، كأن الكاتب يملك قوالب يصبّ فيها التجربة كما هي.

■ **أنا، أكثر نقطة قوية ومهمّة بالنسبة لي وأثارت بداية إعجابي بالشكل نقطة اللغة. هناك سيولة كبيرة نُحسها في كتابتك. هل عملية السهولة عندك تأتي وحدها أو نتيجة عمل؟**

ـ أنا أفعل جهدي قبل العمل الكتابي أن أستوعب لغة المؤرخين في القرن التاسع عشر للإيهام بها وإعادة خلقها. هذا الأمر كلفني في **الزيني بركات** جهداً كبيراً صَمّمت أن أتعلّم به فهم المفردات والوصول إلى الإيقاع الداخلي للغة نفسه. بعد أن تبحرت في التراث العربي وجدت أن اللغة العربية لغة غنية جداً وأن جزءاً كبيراً منها أهمل وفيها أساليب متنوعة لدرجة أني أزعم أن فيها لغات متعدِّدة.

في لغة **التجليات**، البعض يقول إنّها لغة التصوُّف. غير صحيح، لغة **التجليات** مركبة من أساليب مختلفة، أساليب الفتوى والموعظة وأساليب الوصايا وأساليب التصوف المختلفة وأساليب الحدث التاريخي... الخ.

■ **الكتابة لا تعطي القارىء انطباعاً بهذه الصعوبة حسبما أحسّ. لا نحسّ بأن هناك أسلوباً مصطنعاً قام الكاتب بمجهود كبير حتّى يصل إليه، كل المجهود الذي بذلته نتيجة ليونة وانسياب وسهولة نادرة.**

ـ أنا ماذا أفعل؟ قبل أن أكتب أحضّر لفترة طويلة وبمجرّد أن تبدأ عملية الإبداع نفسها أطرح كل هذا جانباً. تكون المسائل أصبحت جزءاً من تقنية. أعيش الأسلوب نفسه، أتمثله وأحلم به. بعد ذلك تصبح المسألة صعبة: الأسلوب الذي توصّلت إليه في **الزيني بركات** أغراني لاستمر به لكنّه انتهى مع الرواية. أصبح العمل توجهاً عاماً نحو التراث، لكن داخل هذا التراث فروع كثيرة جداً أحاول أن استفيد منها.

■ **برأيك، العمل يفرض الأسلوب أو أن الأسلوب يفرض العمل؟**

ـ لا. العمل يفرض الأسلوب، أنا عندما بدأت تجربة الزيني بركات، بدأت بعمل تقليدي ولكني لم أسترح له فكان الأمر يشبه الأسطورة اليونانية القديمة، حين يأتون بشخص على سرير فإذا كان طويلاً يقصون رجليه وإذا كان قصيراً يمدونه. أحسست أنه يمكن أن أتعامل هكذا مع الموضوع دون أن أقتنع. فجأة وأنا أكتب، بعد معاناة صعبة جداً وُلد هذا الشكل مع الموضوع وحدث الشيء نفسه مع التجليات. التجليات بدأت كفكرة لكتابة تاريخ الوالد، نتيجة أنّه صعب عليّ أن أنسى، فكان ذلك نوعاً من التكريم للرجل الغلبان. طبعاً كنت أعاشر التراث الصوفي والعربي من سنوات، وبعد معاناة، في ليلة من الليالي وجدت نفسي أكتب بسهولة شديدة لم أكن أتوقعها. عندما بدأت العناصر تتركّز (فكرة الديوان وفكرة عبد الناصر وفكرة الحسين) بوعي ومزجت بعضها مع بعض بشكل يُلغي الزمن ومن هنا التجليات.

■ **هل ترى العالم من دون رواية؟**

ـ لا. مستحيل. لا يمكن. الرواية هي سبب الوجود نفسه، وجودنا كله والتاريخ عبارة عن ماذا؟ عبارة عن محكي. إذا ألغينا الرواية فنحن نلغي الوجود نفسه.

■ **كيف تحدد الرواية وتنظر إلى علاقتها بالأجناس الروائية الأخرى؟**

ـ الرواية هي فنّ كل الفنون. أنا عندي اهتمام كبير بالعمارة..

■ **هل من علاقة بين دراستك الفنية واهتماماتك الفنية في تكوين الرواية؟**

ـ دراستي كانت عن طرق طرز السجاد المختلفة وأنا متخصص تحديداً بالسجاد الإيراني (والسجاد الإيراني لا يعني فقط إيران السياسية الحالية، لا، بل الذي كان ينطلق لغاية بخارى والفرات وأفغانستان). وبغضّ النظر عن دراسة هذا الطرز، أهم شيء تعلّمت في السجاد هو الصّبر والنمنمة، لأني كنت أعمل في اللوحة مثلاً، ثلاثة شهور

مليمتراً بمليمتر، مربعاً بمربّع وفي التفاصيل الصّغيرة. شيء آخر، انطلاقاً من السجاد ومن معايشتي للقاهرة القديمة وإحساسي بالمباني والمساجد والبيوت القديمة، بدأت أهتم بهذا الموضوع، فوجدت أنّ هناك علاقة قوية جداً بين فنّ العمارة وفنّ الرواية: الرواية تكوين والعمارة كذلك. والعمارة العربية لها فلسفة خاصّة مثل اللغة العربية بالضّبط، مثل الفلسفة التي تنطلق من الإسلام ومن البيئة العامة والمناخ والتقاليد الإجتماعية. . . الخ. من هنا بدأ اهتمامي بالرواية. أنا رجل هاوٍ وحرّ، لهذا أمضيت سنوات طويلة وأنا أقرأ فنّ العمارة، وكذلك قرأت عن فنّ آخر، أنا مهتم به جداً، هو فنّ المنمنمات الفارسية، حين تنظرين الى اللوحة تقولين هذا فارسي. أنا أريد أنك حين تقرأين رواية لي من غير أن تعرفي اسم كاتبها أن تقولي: هذه رواية عربية لجمال الغيطاني.

كنت مرّة في المغرب والعمارة المغربية تراث كبير جداً قرأت كثيراً عنه، وعندي كتب كثيرة حوله لأنّه حُفظ عنه. وقفت في يوم من الأيام أمام نقوش يسمونها «الزفيك» هناك وقلت: لو عرف أحد أن يحقق هذه الخصوصية في الأسلوب النثري لقام بعملٍ عظيم.

العمارة هي فن الفنون.

■ **يعني هناك علاقة كما قلت بين التكوين المعماري وبين حياتنا الإجتماعية وبين العادات والتقاليد وأسلوب عمارة المدن القديمة إلى حدّ بعيد.**

لماذا الرواية؟ ماذا حققت؟ ما لها وما عليها وما هو الدور الذي لعبته في اللغة العربية من «زينب» وحتى الآن؟

ـ أنا أعتقد أن الرواية العربية ولدت من رحم الرواية الغربية في القرن التاسع عشر بالذات وبالتالي وُلدت مُنفصلة عن أشكال الحكي والتراث العربي القديم. أعتقد أن المحاولات التي أقوم بها أو التي تتمّ من خلال كتّاب عرب آخرين مثل محمود المسعدي في تونس أو أمير في فلسطين وكثير من الشباب الآن، تتجه نحو تحقيق الخصوصيّة، خصوصيّة الرواية العربية. كثير من المثقفين يحفظون الإلياذة والأوذيسة، لكنهم يجهلون شيئاً اسمه الشاهنامة للفردوسي.

هناك أشكال خاصّة بالحكي لدى كل الشعوب، وأنا حتّى أحقق الخصوصية، لا بدّ أن أستوعب هذه الأشكال وأنطلق منها وأطوّرها وهذا ما أفعله. أتصوّر أن ما نحققه الآن هو تحقيق وتأصيل للفنّ الروائي العربي.

■ **إلى حد ما، لعب الأسلوب دوراً مهماً في الوصول إلى هذا؟**

ـ الشكل والأسلوب، وهذا له علاقة قوية بالموضوع. القضية هي كيف أخرج الموضوع إلى حيِّز الوجود.

■ **يعني عكس المفهوم القديم الذي يقول بأن الرواية لا تصبح محلية إلا إذا تحددت على المشاكل المصرية مثلاً؟**

ـ كل هذا كلام. أنا لا أؤمن به.

■ **كنّا نريد أكثر من هذا حتّى تصبح الرواية عربية؟**

ـ أنا دائماً أضرب مثلاً: هناك رواية عظيمة كتبها كاتب يوغسلافي إسمه إيفو اندريتش عنوانها: **جسر على نهر درابمن**، وقد حصلت هذه الرواية على جائزة نوبل سنة ١٩٦١. الرواية تدور حول مدينة صغيرة جداً اسمها فيشغراد وجسر على نهر في المنطقة الإسلامية من يوغوسلافيا. مع ذلك تقدرين اعتبارها مُلخّصاً للتاريخ البشري. أصلاً لا يوجد شيء إسمه محلية. كلّما تعمقنا في المحلية كلّما نكون إنسانيين أكثر.

تجربتي في الزيني بركات أكدت لي هذا وشجعتني. في كل اللغات التي ترجمت إليها هذه الرواية سواء في الروسية أو الفرنسية أو الإنكليزية لم يعاملها أحد على أنها رواية تاريخية، إنما عوملت على أساس أنّها رواية ضدّ القهر وضدّ قمع الإنسان في أيّ زمان ومكان.

جمال الغيطاني

[أجرت الحوار: عائدة باميّة]

يوسف القعيد

تجربة جيل

(حوار)

■ كيف تحدّد تجربتك الروائية وما هو هاجسك الأهمّ؟

ـ عادة الروائي هو أسوأ شخص ممكن أن يتكلّم على تجربته وأن يُقيِّم هذه التجربة. كنت أفضل شخصياً أن تحدّد نتائج هذه التجربة من خلال الدراسات النّقدية لكن ما دام السؤال موجَّهاً إليّ فأنا أعتبر أنّ تجربتي الروائية ليست تجربة فردية ولكن هي تجربة جيل. هذا يأتي عندي في الباب الأوّل.

نحن أوّل مجموعة تدخل الأدب العربي في مصر على شكل جيل، بمعنى أنّنا نخلو من زهرات الكاتب الفرد الأوحد الذي يُلخص تجربة جيل والذي يُهيمن بظله على الجيل فيظلمه؛ لو نظرنا فيما كان قبلنا لـلاحظنا أن طه حسين يُلخِّص جيلاً، توفيق الحكيم يُلخِّص جيلاً آخر، نجيب محفوظ. . .

نحن مجموعة متساوية القامة، قدّمنا تجربة اشتركنا جميعاً في تقديمها إلى درجة أنّه من المستحيل الاستغناء بكاتب واحد منّا عن باقي كتّاب الجيل.

■ يعني تعتقد أنّ السيرة في المجموعة ككل تمّت بدون سابق اتفاق وكل واحد يكتب من منطلق فردي؟

ـ طبعاً نحن لم نجتمع ونضع خطّة أن يكتب جمال الغيطاني تراثاً وأن أمسك أنا الهموم السياسية. لم نقم بخطة، لكن هذا أتى من تفرُّدنا وذواتنا ونظرة كلٍّ منّا إلى الواقع التي هي مختلفة لا بد، عن نظرة الآخر، ثمّ نظرة كلّ منّا إلى الفن الروائي التي هي أيضاً مختلفة بالضرورة عن نظرة الآخر.

أنا لا أؤمن أبداً أنّ هناك جزءاً من البشر ممكن أن يكون نسخة أخرى عن بشر آخرين. كل إنسان هو تجربة متفرِّدة حيّة، اختلافها عن الآخرين هو شرعية وجودها، فلو كان الإنسان تكراراً للآخرين، سواء كان هؤلاء الآخرون سابقين أو مجايلين له، لا قيمة عندئذٍ لكتابته.

إذا تكلمتُ على ملامحنا، ملامح الجيل، أقول: نحن جيل وُلِد في عقد الأربعينات، تعلّمنا في عقد الخمسينات وأوّل الستينات، معظمنا لم يكمل تعليمه بسبب الظروف الاجتماعية أو بسبب الظروف السياسية في ذلك الوقت، ومعظمنا من أبناء الريف المصري.

■ **أنت من أية منطقة في الريف؟**

ـ أنا من البحيرة.

كلّنا هجرنا هذا الريف وأقمنا في القاهرة. ما يجمعنا فنيّاً هو أننا جيل المغامرة الفنية في الرواية، بمعنى أن هيكل وطه حسين وتوفيق الحكيم أقاموا ما يمكن أن يسمّى بتأسيس فنّ الرواية، بصرف النظر عن كون هذا الفن قادماً من الغرب أو مستوحى من التراث، إنما في بدايات هذا القرن تأسّس فنّ الرواية على يد جيل وجاء بعد ذلك أولئك الذين أصّلوا هذا الفنّ مثل نجيب محفوظ وجيله.

نحن نحاول أن نخرج من معطف هذه الكتابة التي أرى أنّها كتابة تقليدية مستقرة، وصلت إلى طريق مسدود وهي غير قادرة على استيعاب كل تفاصيل الواقع المعاصر. يعني هذه الكتابة وصلت إلى آخر مدى لها وستشكل كتابات محفوظ أنفاسها الأخيرة تلفظها قبل أن تموت. وحتّى نجيب محفوظ فهو يحاول الخروج من عبارة هذا الشّكل التقليدي لكن عبر ومضات تظهر في **الحرافيش** مثلاً أو **حديث الصباح والمساء**. أعتقد أن هذا الشكل التقليدي المحافظ في الكتابة قد أعطى آخر ما عنده وكل ما عنده، وكان علينا نحن أن نغامر كل في طريقه وبمفرده خروجاً من معطف هذه الكتابة التقليدية.

■ **هناك شيء لفت نظري أنّه من بين مجموعة الكتّاب الذين ظهروا في نهاية السبعينات، هو سيطرة نجيب محفوظ على المجال الأدبي مع تجديده، هو الذي جدّد في الرواية، إمّا من ناحية الأسلوب أو من ناحية تناول الموضوع أو من ناحية الهيكل الأدبي.**

سؤالي الآن، هل حركتكم تمّت عن وعي؟ كلامك الآن يدلّ على الوعي وأن هناك حاجة جديدة ملحّة في الرواية، فهل كانت عملية مدروسة وكيف يتمّ توظيفها؟

ـ سوف أحكي لكِ عن تجربتي. في بداياتي الأولى قرأت كلاماً يقول إنه بعد كل روائي كبير، من أية دولة من الدّول، تأتي مرحلة خمود في الإبداع الروائي قد تصل إلى قرنٍ من الزّمن. يضربون أمثلة أنّه بعد تولستوي في الاتحاد السوفياتي وبعد شتاينبك في أميركا، بعد بلزاك وزولا في فرنسا، بعد أندريتش في يوغوسلافيا، بعد كازانتزاكيس في اليونان، كل كاتب من هؤلاء كانت تعقبه فترة ركود روائي. قالوا أيضاً فيما قرأت إن الكاتب الكبير في الرواية بالذات، يشكل عقبة أمام الأجيال التي تأتي بعده لأنّه يُسدّ نهر التلقي الروائي، وليس نهر الإبداع، لفترة قد تصل إلى قرن من الزّمن. عندما قرأت هذا الكلام، بصرف النظر إن كان صحيحاً أو غير صحيح فأنا لا أناقش صحّته، إنّما عند تطبيقه على مصر مثلاً فهذا يعني أنّه لن يكون لدينا روائيون مقرؤون يُشكلون أصواتاً أخرى مغايرة ومختلفة، إلاّ في القرن القادم، باعتبار أن إبداعات نجيب محفوظ الروائية ملأت هذا القرن، شئنا أم أبينا. رغم كل ملاحظاتنا عليها فهي ملأت هذا القرن وأصبحت جزءاً منه وتوافقت مع تيّارات نقديّة قدّمتها للنّاس.

هذا في تصوُّري كان المبرّر الأساسي لأن أكتب كتابة مغايرة مختلفة، تخاصم كتابات نجيب محفوظ ولا تلتقي معها في شيء. كتابات تختلف معها اختلافاً جذريّاً. أوّل درجة اختلاف عندي هي أن الواقع الذي أعرفه هو واقع القرية ومحفوظ لم يكتب عن القرية أبداً، لكن نقطة الاختلاف هذه لا تكفي، لأنه إذا وقعت في إسار الشكل التقليدي مع تغيير المنظر والمكان والجغرافيا يبقى العمل بدون قيمة. يتبع هذا إذن الوصول إلى شكل فنيّ مختلف. أنا في البداية حصل عندي تفكيك للزمان، يعني أنا أريد أن ألخص لكِ كثيراً لأنّ الإنسان يقوم بعمل أشياء ولا يعرف التكلم عليها بالطريقة نفسها التي عملها بها. اكتشفت فيما بعد أن نجيب محفوظ يقدم الشيء بعد الشيء في حركة زمنية لا تتّجه إلى الأمام أو إلى الخلف بل تسير بشكل رتيب ومملّ. كل صفحة عند محفوظ تأتي بعد الصفحة التي قبلها وتمهد للصفحة التي ستأتي بعدها في حركة ستاتسكية، شديدة السكون.

نحن كسرنا السّرد التقليدي رغم أنّنا كنّا نلعب على وتر خاطىء، لأنّ القصّ قصٌّ للأثر. الحكي مسألة مهمّة جداً في الكتابة الروائية وعند كسره لا بدّ من تقديم بديل. فكرة متعة الحكي هذه مسألة شديدة الأهميّة. كثير من قراء نتاجنا الأدبي يقولون إنه غير

ممتع وإنه لا يُقدِّم المتعة البديلة التي وجدوها عند نجيب محفوظ.

نحن لم نستطع أن نقدِّم شخصيات سكونية، يعني شخصيّات أسلمت نفسها للروائي بعد أن يكوّن ملامحها وأصبحت شديدة الوضوح. أيضاً: نجيب محفوظ وصف شخصياته من الخارج، نحن نحتناها من الدّاخل، السيِّد أحمد عبد الجواد أو زنّوبة أو زبيدة علاقتنا معهم تبتدىء بالهيكل الخارجي: أحمد عبد الجواد كان مثلاً طويلاً عريضاً لحياً شحياً... نحن ننحت من الدّاخل. أنا أعتبر أنّ أهمّ نقطة خلاف بيننا هي أنّنا تطرّقنا إلى ما لم يتطرق إليه محفوظ. الخلاف بالنسبة لي أيضاً هو في فكرة الكتابة الأدبية، الهمّ السياسي. من قبل كانوا يعتبرون أن الميدان الوحيد لتناول الهم السياسي هو ميدان المقالات السياسية وليس الأدب. لو افترضنا أن نجيب محفوظ كاتب هاجسه الأساسي ضد ثورة يوليو، فهو لم يستطع أن يعبِّر عن هذا الموضوع إلاّ بالتلميح أو بالرّمز وبالدلالة والإيحاء واللفّ والدّوران حول المعنى. لكن أنا إذا اعتبرت أن هواجسي الأساسية هي معالجة الخلل الاجتماعي داخل مصر بين الذين يموتون من الفقر والذين يموتون من الغنى، انتزاع مصر من جسد أمتنا العربية والإبحار بها بعيداً عن أبواب حارة اليهود أو عن أبواب الحل الأميركي.

إذا اعتبرت أن هاجسي الأساسي ومأساة جيلنا كله هو القضية الفلسطينية، فأنا تناولت هذه القضية بشكل شديد الإختلاف عن طريقة محفوظ. أعتقد أن جيلنا طرق بذلك أرضاً لم يطرقها محفوظ إطلاقاً.

لو نظرنا إلى صورة جمال عبد النّاصر في تجليات جمال الغيطاني نلاحظ أنّه هو الآخر طرق أرضاً جديدة؛ لو نظرنا إلى فلسطين في تجليات الغيطاني، وعندما ندرك أنّه في نتاج محفوظ من ألفه إلى يائه لا نجد كلمة فلسطين على الإطلاق، نعتبر أن هذا أدباً آخر. لو نظرنا إلى العربي أو الحلم العربي من خلال شخصية الحسين، نلاحظ أنّ هناك خلافاً أصلياً ومغايرة ورؤية أساسية مختلفة.

أنا رأيي أنّه لا بدّ أن نختلف، لأن أبناء جيلنا والأجيال الآتية بعده، الذين استراحوا إلى النمط التقليدي في الكتابة الروائية لم يبق منهم شيء ولم يتركوا على الساحة بصمة تشير إلى أنهم أشادوا قيمة ما في الأدب العربي.

طبعاً نحن دفعنا قيمة هذا التجديد ثمناً أنّ أدبنا حتّى الآن غريب بالنسبة للقارىء العادي. هذا يعني أنّنا كتاب صفوة، وأنّ صفوة المثقفين تقرأنا في مصر والعالم العربي

والعالم أجمع. القارىء العادي جداً، لا زلنا بعيدين كثيراً عنه. هذا هو الثمن التقليدي الذي نقدمه نحن.

■ **المباشرة في التعبير، خصوصاً عن المواقف السياسية، هل كان لها تأثير في ظهور الكتب أو عدم ظهورها. هل أن ذلك شكّل عقبات في طريق ظهورها؟ هذه مسألة هامة واجهت مجموعة الكتاب الجدد بمن فيهم أنت والغيطاني، صنع الله ابراهيم . . . الخ.، ما كان هناك عائق أمام النشر؟**

ـ أنا فقط مختلف مع كلمة المباشرة. أريد أن أصل لتعريف هذه الكلمة. المباشرة تعني أن تتمّ الكتابة ليس من خلال شكل فنيّ معيّن. يعني أنا مثلاً أكتب مقالاً أقول فيه جريمة السادات كذا وكذا. طالما أني لجأت إلى شكل فني وهو الحكي. بالنسبة لي في القصّة القصيرة والرواية، المباشرة هنا لاتعني أن أوقف القص كي أقول للقارىء ما أريد. كل شيء مقدّم مع الحفاظ الشديد على جمالية الفنّ الروائي. هذا لم يصل إلى النّاس ولم يخلق تياراً عامّاً بسبب التجديد الكائن فيه، بسبب افتقاد المتعة الناتجة عن الحكي التقليدي المعروف.

بالنسبة لتأخير نشر أعمالنا، أعمالنا لم تتأخّر في النشر ولم تصادر. بالنسبة لي، باستثناء شأنين اثنين: رواية يحدث في مصر الآن التي رفضت جميع دور النّشر نشرها ونشرتها على حسابي الخاصّ (طبعت ايصالات وبعتها ثم جمعت الفلوس كي أطبع الرواية)، **والحرب** في برّ مصر مُنِعت في مصر وقد طُبعت طبعة أولى في بيروت وطبعة ثانية في دار صلاح الدين في القدس المحتلة، ثم طبعت سنة ٨٥ بعد اختفاء السادات من المسرح السياسي، طبعت هذه الرواية في مصر.

الأمية الشديدة الموجودة في مصر وفي العالم العربي تفيدنا أحياناً بمعنى أنّهم يمكن أن يقوموا بحرب عالمية ثالثة ضدّ فيلم أو مسرحية، وضدّ مسلسل تلفزيوني، يمكن أن يمنعوني من الذهاب إلى الجامعة، من مناقشة رواية، لكن أن أكتب نصّاً روائياً يتعامل مع الذين لا يقرأون ولا يكتبون فليس هناك مشكلة.

■ **لكن كان هناك عقبة. . .**

ـ تأخرّ الكتاب قليلاً، لكن ظهر بعد ذلك وظهر داخل مصر، ليس لأنّ الديمقراطية المصرية شيء عظيم. هي طبعاً جيدة مقارنة بالوضع في العالم العربي وفي العالم الثالث، لكن هم، لا يشعرون بخطر من الكلمة المكتوبة، هم يشعرون بخطر من الحركة اليوميّة في الشارع. إنما الكلمة المكتوبة ليس بوسعها أن تغير شيئاً ولم يحدث أنّ

نصّاً مكتوباً في الوطن العربي قد غيّر شيئاً، ولم يحدث أن تسبّب نصّ روائي عربي في أزمة.

■ **لكن عندنا أمثلة من خارج مصر، مثلاً الشاعر المغربي الذي سجن ست سنوات بسبب كلماته. . هناك كتاب قتلوا نتيجة كلماتهم:.**

- أنا أتكلم على الخصوصيّة المصرية. في المغرب العربي ربما لديهم إحساس بأهمية الكلمة المكتوبة غير موجود هنا.

■ **تكلمت على ظاهرة الكاتب المنفرد الذي يؤسس مدرسة وأعطيت مثلاً نجيب محفوظ. . . ما هو السّبب في اعتراضك على وجود كاتب متفرِّد؟**

- اعتراضي قائم على ظاهرة الكاتب الفرد في الشرق بالذات، قد يكون هذا نتيجة الإسلام القائم على فكرة الوحدانية، أو التوحيد، الإلّه الواحد والرسول الواحد و. . . الخ. الولاة المسلمون يعتبرون المسيحيين كفرة وكذلك اليهود. . الكاتب الفرد عندنا يذبح جيلاً بأكمله على الحراب. يوسف إدريس رائدٌ في القصّة القصيرة، جنبه هناك جيل بأكمله أسير، وفيه أناس قد تكون تجربتهم أنضج من تجربة يوسف إدريس مثل فتحي غانم، مغامرته الفنية أفضل من مغامرة إدريس. أيضاً بالنسبة لنجيب محفوظ فيحى حقّي هو من الناس الذين مهّدوا له، وأنا شخصياً أعتبر أن مغامرته الفنية شديدة الأهمية، وأعتبر أنّه كان المعطف الحقيقي الذي خرجنا منه نحن. كل ما حاولنا القيام به نحن قام به هو قبلنا بخمسين سنة ومع ذلك فقد قضت عليه فكرة الكاتب الفرد.

فكرة الكاتب الفرد خطيرة جداً في الشرق لسبب أوجه من هذا. نظام الحكم عادة كما أنّ له إذاعة وعلماً ودستوراً ورئيس جمهورية، يكون له أيضاً كاتب يكرِّسه فيجعله النظام جزءاً منه ويجعل الهجوم عليه كأنّه هجوم على النظام. لا أدري في أية سنة انتقدنا توفيق الحكيم وقلنا إنّ تجربته محدودة وإنّ علاقته بالواقع الاجتماعي ضئيلة جداً، والواقع غائم في ذهنه والقضايا الاجتماعية ليس لها وجود لديه، وإنه يسكن في برج عاجيّ ووو. . . علم جمال عبد الناصر بذلك فقرّر منحه جائزة الدّولة لهذا العام نكاية بالكتاب الذين يَتَهَجّمون على هرم عظيم مثل توفيق الحكيم.

في الشرق يُعتبر الكاتب رمزاً للنظام ويعتبر الهجوم عليه هجوماً على الوطن.

■ **هذه فكرة قبلية يعني كما في القديم، الشاعر في القبيلة هو المتحدث الرسمي باسمها؟**

- يعني ما دام نجيب محفوظ حصل على جائزة نوبل كان مشروعاً أن نتساءل

سؤالين أساسيّين كان لا بدّ من طرحهما. هل أتت نوبل إلى مصر بعد أن أصبحت مصر غربيّة؟ هل أتت نوبل لنجيب محفوظ لتتوج تأهيله بالعلاقات المصرية الإسرائيلية؟ هذان سؤالان مشروعان وفي أي مكان من العالم يمكن طرحهما. هنا من طرح الأسئلة اتهم بالخيانة واتهم بأنّه ضدّ الفرح الشعبي العارم، لأنّ نوبل صُوِّرت وكأنّها مناسبة الفرح الوحيدة التي جاءت للمسلمين بعد نصف قرن من الإنكسار.

هذه هي خطورة الكاتب الفرد فهو يكون سدّاً منيعاً وظاهرة سلبية أكثر منها إيجابية. الكاتب الفرد في أميركا أو في أي مكان آخر ممكن أن يشدّ إليه تياراً.

■ **الكاتب ليس له الوقع نفسه في المجتمع الأميركي والأوروبي كما في مثل المجتمع العربي أبداً. الكتابة هناك وسيلة تثقيف وتسلية وليست هرماً قائماً بنفسه. هناك لا يوجد صراع بين الكاتب والمجتمع.**

ـ بدليل، آينشتاين، بعد أن حاز نوبل الأميركان وأيّد التدخُّل الأميركي في فييتنام، ظهرت مقالات في أميركا نفسها تتهمه بالخيانة وبأنّه تنكّر لتاريخه. آينشتاين انتقد لأنّه ليس كاتباً فرداً، لأنّه ليس أحد رموز أميركا وليس البيت الأبيض الآخر. مسموح الكتابة عنه. عندنا ما إن يتألّه كاتب حتّى يُصبح رمزاً للنظام ويصبح مثل الهرم وهكذا. هذا هو اعتراضي الوحيد على ظاهرة الكاتب الفرد.

■ **ما هي الأحداث الجسيمة التي كان لها تأثير خاصّ في حياتك الأدبيّة؟**

ـ أول حدث أساسي وجوهري بالنسبة لي هو انتقالي من القرية إلى المدينة.

■ **هل حدث هذا مبكراً؟**

ـ نعم. أنا انتقلت في منتصف سنة ١٩٦٥ إلى القاهرة وأنا من مواليد ١٩٤٤يعني كان عمري ٢١ سنة. بالنسبة لي العيش في أميركا أو في فلسطين ليس مُشكلة، الخروج من عالم والذهاب إلى عالم آخر. لكن تركي قرية الظاهرية، مركز البحيرة ومجيئي إلى القاهرة والمسافة بينهما لا تتعدّى ١٢١ كيلومتراً، كان حدثاً مهولاً بالنسبة لي وعبّرت عنه في رواية **أيّام الجفاف** بما يشبه الكارثة. أنا أملك يقيناً شعرياً وهو خاطىء ربّما، بأنّ القرى هذه خلقها الله وأنّ المدن بناها البشر، والفارق واضح بين ما يخلقه الله وما يخلقه البشر، يعني سكان القرى ملائكة وسكان المدن شياطين. وقد ظلت هذه القناعة قائمة عندي إلى أن أتى الانفتاح الاقتصادي وأصاب القرية المصرية فيما أصاب فأدركت أنّنا بشر عاديون وأنّنا نعيش واقعاً اجتماعيّاً يشبه المدينة ويحدث لنا ما يحدث لها.

هذا الحدث نفسه الذي كان له الأثر الهام في حياتي، ترك القرية والحياة المرغمة في المدينة هو الذي يقف وراء خياري لأن كتابتي كلها عن القرية المصرية.

■ **هل تشعرك القرية بأن المدينة خانتها أو تناستها؟ هل هناك شعور بقلة اهتمام المدينة بالقرية؟ معظم سكان المدن من أصل قروي فهل تشعر بالانتساب التام للقرية؟**

- أنا قرأت كثيراً في علم الاجتماع بالذات حول هذه النقطة، لكن عندي تفسيري الخاص النابع من رحلتي الأولى من القرية إلى المدينة البعيد عن كل منظري علم اجتماع القرية والمدينة. أنا أشعر أن المدن بالدرجة الأولى هي مكان السادة على الطريقة التركية القديمة «إديني حسنة وأنا سيدك»، هؤلاء انشأوا المدن ليستغلوا القرى المحيطة. أشعر أيضاً، وإن كان حليم بركات يفهم هذا أكثر مني، أن المدن أُنشئت في العصور الوسطى عند نهايات طرق المواصلات لتصرف ما تنتجه القرية، ولولا طرق المواصلات هذه لما كنّا عرفنا المدينة بشكلها الحديث. أيضاً القرية ترتبط بالزراعة والمدينة بالتجارة والفارق ضخم بين الإثنين: الزراعة خلق وعمل وإنتاج ونماء واستخراج من الأرض، في حين أن التجارة عمل يقترب من اللصوصيّة، فكل تاجر في نظري نصف لصّ ونصف تاجر. هذا هو إحساسي بالمدينة.

ولو أنّ في مصر واقعاً أدبياً صحياً يسمح لي بنشر الإنتاج الأدبي وأن أكون مؤثراً ومقروءاً وأنا في قريتي لما كنت جئت إلى القاهرة على الإطلاق. حين أزور بعض المدن في بلدان مختلفة من العالم ألاحظ وجود حركات أدبيّة غير مرتبطة بالعاصمة، لكن عندنا، الحركة الأدبية اختراع من اختراعات العاصمة وخارج العاصمة لا يوجد شيء. خارج عاصمتنا مهزلة، أدباء الأقاليم تعامل أسماءهم وكأنهم نوع آخر من البشر ونوع آخر من الأدباء الذين هم في نظر الناس أدباء الدرجة الثانية في التحصيل وفي القراءة وفي الإبداع. الأدب عندنا يعني القاهرة وخارجها لا شيء. لو لم يكن هذا الوضع موجوداً لفضّلت الحياة في قريتي ولما فضّلت إطلاقاً أن أحيا في مدينة القاهرة.

■ **أريد أن أعقب هنا على ما ذكرته بالنسبة لأوروبا في العشرين - ثلاثين سنة الأخيرة، كان هناك نوع من العودة إلى الشاعرية، إلى القرية كمركز قراءة وصفاء ونقاء وبراءة. كانت الحركة نوعاً من ردّة الفعل على انتشار العمارات الضخمة والمادية التي تسود المدن، وظهر ذلك خاصّة في الأدب الفرنسي الذي صوّر هذا الوضع. عندنا الوضع مختلف، القرية تظهر في الأدب لكن ليس كرمز للبراءة والصفاء و. . . الخ. الكاتب عندنا ترك القرية وذهب إلى المدينة والصراع الموجود موجود في قلب الكاتب وداخله، لذلك ظهر في كتبه وهو لم يترك المدينة ليعود إلى القرية . .**

ـ لا. المشكلة الأساسية، أن كل كاتب ما إن ينشر كتابه الأوّل حتّى يهجر القرية ويأتي إلى المدينة، الأخطر من هذا أنه حتى ونحن نعيش في القرية، ما إن تمسكنا حرفة الأدب، حتى نتحول إلى مثقفين بمعنى الفلاح يمارس الفلاحة، يبيع قوة عضلاته، يعمل في الحقل، أنا بمجرد ما أمسكتني حرفة الأدب حتى أصبحت أبيع قوّة ذهني. هذا التحول الخطير في وسيلة التعبير عن الذات تجاه الحياة، يحولني إلى ماذا؟ إلى كاتب يكتب عن الفلاحين بمعنى أني نيابة عن الفلاحين، أقدم هذه الرؤية للواقع ولا أقدم أدب الفلاحين نفسه. نحن لا نكتب لغتهم ولا اللغة العاميّة.

■ **هنا يعترضنا عائق، إذا كان الفلاح عاجزاً عن القراءة أو الكتابة حتى في العامية؟**

ـ كتابتنا لا تصله على الإطلاق.

في حياتي ثلاثة أحداث أساسية بعد هجر القرية القسري الذي تمّ غصباً عنّي: الحدث الأول أني عملت في التدريس فترة من الوقت، الحدث الثاني أني جُنِّدت في القوات المسلحة المصرية في ديسمبر ١٩٦٥ ومكثت بها حتّى منتصف ١٩٧٤، يعني تسع سنوات كاملة، تجنيدي كان لمدّة سنة ونصف، فقط لكن في الوقت الذي كان من المفروض أن أخرج هُـزمت مصر سنة ١٩٦٧ فأصدر عبد الناصر قراره الشهير أنّه لن يخرج أحد من الجندية حتى تحرير كامل التراب المحتل، فبقيت ٩ سنوات كاملة في خنادق القوات المسلحة المصرية عاصرت خلالها حدثين هامين جداً: صدمة يونيو وصدمة أكتوبر، وليس انتصار اكتوبر كما يُسمونه، أو مشروع أكتوبر للانتصار العربي الذي جرى له ما جرى.

التجربة الثالثة هي عملي في الصحافة بعد تركي القوات المسلحة سنة ١٩٧٤. هذه الأحداث الثلاثة موجودة متناسلة في أعمالي.

هذه هي الأحداث الخاصّة التي كان لها تأثير عميق في نتاجي، بالنسبة للأحداث العامة هناك ضياع فلسطين وكان عمري وقتها أربع سنوات، إذن لم أدرك هذا الحدث تماماً، لكن عشت بعد ذلك في ظلاله وربطت بينه وبين مسلسل المآسي العربية. بعد ذلك رحت أقرأ عن الأندلس واعتبرتها «البروفة» الأولى للذي حصل في فلسطين فيما بعد. إن آخر أيام العرب في الأندلس شبيهة جداً بالحاضر. حتى التدخل الأميركي الآن في المملكة العربية السعودية حصل بالحرف الواحد في غرناطة، آخر مدينة سقطت في يد الأوروبيين، حين قرّر حكام غرناطة نفسها الاستعانة بجزء من الأوروبيين ليحاربوا به الجانب الآخر.

فلسطين التي وصلتها بالأندلس رغم مئات السنين التي تفصل بينهما حدث، ثم ضياع لبنان وأخيراً ضياع الكويت. . .

أوّل حدث سياسي شاهدته في قريتي وهزني جدّاً، ثورة يوليو. جاء بيان الثورة وجاء الملك فاروق فخرجنا واشترينا صور محمّد نجيب قائد الثورة في ذلك اليوم. بعد عامين من هذا التاريخ خرجنا نشتري صور عبد الناصر بعد أن تمت تصفية محمد نجيب.

أنا في ظلّ مصر عبد الناصر لم أكن مختلفاً مع النظام بل كنت جزءاً من هذا النظام، لسبب بسيط جداً أنني أنتمي إلى أسرة فقيرة جدّاً من معدمي الريف المصري، فنحن لا نملك أرضاً ولولا ثورة يوليو لما تعلّمت. في ظلها، كنت متفقاً على الهدف الاستراتيجي لكن خلافي الوحيد كان على تفاصيل صغيرة كالديمقراطية والاستبداد.

■ **هل لا زلت تؤمن بالنظام الاشتراكي رغم سقوط هذا النظام؟**

- أعتقد أن لا مخرج للبشرية إلاّه، على الرغم من أنّ حشود الإشتراكية في موسكو سُلِّمت للأميركان، إنّما أنا أعتقد أنّهم خونة وأنّهم يخونون ثورتهم وأنّه لا حلّ إلاّ الحلّ الاشتراكي.

بالنسبة ليوليو كنت أنتقدها على أمل أن يتخلص النظام الذي قام بها من عيوبه ويبقى. كنت أنتقد هذا النظام من تحت مظلته وليس من أرض المواجهة معه، وهذا فرق جوهري بيني وبين نجيب محفوظ.

نجيب محفوظ كان حلمه الأساسي عودة لليبرالية ما قبل ثورة يوليو لتحكم مصر. أمّا أنا فكنت أحلم بأن يبقى هذا البطل المنقذ والمخلِّص والمتمثل بعبد النّاصر على أن يتخلّص من عيوبه في الحكم، أن يتخلص من الدنايا ومن البثور الموجودة في وجه النظام.

بعد رحيل عبد الناصر ومجيء السادات، اخترت منذ البداية أن أكون ضدّ السادات، لأني أدركت على الفور أن حرب أكتوبر كان مشروعاً لتحريك القضية وتسخينها حتى يأتي الساحر كيسنجر ويحلها للسادات. أدركت أيضاً أن هذا الأخير وقع في خطأين رئيسيين لا نقاش فيهما:

أولاً، الحل المنفرد مع الصهاينة على حساب القضية الفلسطينية؛ وأنا لا أرى في

القضية الفلسطينية قضية شعب بقدر ما أراها قضية الأمن القومي المصري. وأرى أن السلاطين المماليك الغرباء عن مصر حاربوا في معركة مصراً في مرج وأننا نحن لم ندافع عن الفلسطينيين ولكن دافعنا عن أنفسنا، وألاحظ أنّ النضال ضدّ الصّهاينة هو نضال دفاعاً عن مصر وليس عن فلسطين، لأنه مهم جداً لمصر أن تكون جارتها الشرقية فلسطين العربية وليس إسرائيل الصهيونية. هذه معركتنا وليست معركة الفلسطينيين.

الخطأ الثاني القاتل أنّه بدل أن يقيم السادات معاهدة على الورق، مع عدو لم يتمكّن من الانتصار عليه في ميدان القتال، عمل معاهدة الأمر الواقع وبالتالي يبقى هو في بلده وأبقى أنا في بلدي في مرحلة باردة لا هي بالحرب ولا هي بالسلام، إذ به يحاول أن يكون وكيلاً للأميركان في المنطقة وحليفاً للإسرائيليين وقد نتج عن ذلك كارثة.

أنا شاركت في حرب أكتوبر وهي الحرب الوحيدة التي خرجت بكارثتين: الأولى هي كارثة الانفتاح الاقتصادي في الداخل، والكارثة الثانية هي السلام مع الصهاينة في الخارج. لا يوجد في الدنيا حرب تحرير تؤدي إلى مثل هذه الكوارث.

بالنسبة للأحداث العائلية. أنا عائلتي لا زالت موجودة في القرية تمارس الزراعة وبيتنا موجود. عائلتي في القاهرة ولم نتعرض لأحداث درامية خاصّة.

■ **كيف تنظر إلى الواقع الاجتماعي الذي تكتب حوله، هل تراه في توافق وانسجام أم في حالة تناقض وصراع أم في حالة تأزم؟ ما هي جوانب ومظاهر هذا الواقع كما تراه؟**

ـ أنا شخصياً أكتب ولا أكتب الخلاص الفردي، لست من الكتاب الذين يقولون أكتب لأعيش. أنا بدون الكتابة أجنّ، أكتب لأن الواقع الاجتماعي الذي أعيش فيه يعاني خللاً وأنا أواجه هذا الخلل بالكتابة دون أن يكون ذلك بقصد أن أحلّ هذا الخلل. الكلمة المكتوبة في مجتمعنا قاصرة عن أن تحل أي شيء. أكتب بقصد الاحتجاج ودفع الناس إلى الاحتجاج وتنبيههم إلى الخطأ. هناك خلل بين الأغنياء والفقراء، بين ساكن المدينة وساكن القرية، بين ساكن القبر وساكن القصر. مواجهة هذا الخلل هي ما يدفعني للكتابة.

في مجتمعنا لا يوجد لا تكامل ولا انسجام، يوجد تناقض. أما الصِّراع فلم يحدث بعد رغم التناقض الجوهري الموجود. السبب بسيط جداً وهو أن سلطة المثقفين المدركة لقوانين الصراع غير قادرة على التغيير لأنّها معزولة؛ أما القادرون على التغيير فلا يملكون وعي صفوة المثقفين المندرجة ضمن الجماهير العادية.

أنا من أبناء ثورة يوليو لكني أعتقد أن هذه الثورة أهدت المنطقة كارثة أساسية بأن أقنعتها أنه لا يوجد أية مؤسسة قادرة على التغيير سوى المؤسسة العسكرية وهذه مصيبة. اليوم، إحباط الناس من أين يأتي؟ من أنّه منذ ٢٣ يوليو وحتى الآن والمنطقة ملأى بالانقلابات العسكرية وهذا يرسخ في الأذهان، أذهان العامة بالذات، أن لا شيء قادر على التغيير سوى العسكر، ولا شيء قادر على تغيير شكل الواقع إلاّ المؤسسة العسكرية، فعلى كل واحد أن يشد عليه اللحاف وينام وينتظر في بيته حتى يقوموا له بكل شيء. حتى اغتيال السادات نفّذه عسكري من داخل المؤسسة العسكرية. قمة اليأس الآن انك تجدين في المجتمع المصري، كل بذور التغيير موجودة، كل مسلمات التغيير وكل ما يؤدي إلى التغيير، لكن الكل يقول لك لا شيء يتغيّر إلاّ بتأثير المؤسسة العسكرية.

■ **هل نملك أن نحلم في أن تصبح الكلمة، في يوم من الأيام، القوّة المحركة للتغيير في العالم العربي مع نسبة الأمية المتفشية والجهل الموجود الذي يقف في طريقنا ويعطي القدرة لقوة معينة كي تسير الشعوب تسييراً خطأ تحت أسماء مختلفة، الاسم الوطني أو الديني و. . . الخ، هل نتأمل أن يكون للكلمة القوة نفسها في يوم من الأيام؟**

- هذا بالنسبة لي لن يحصل لثلاثة أسباب: الأمية، ثورة يوليو، مصر مع نسبة ٦٣٪ من الأمية. الآن الأمية تشكل ٩٣٪. محمد علي باشا مؤسس مصر العلوية قال: «إنّ الإمة الجاهلة أسلس قياداً من الأمة المتعلمة». هذه الفكرة ما زالت تقبع خلف ذهنهم. كان السادات يقول دائماً عن المتعلمين إنهم «الواغش» أي الناس مثيري القلاقل والفتن، الناس الذين يقول عنهم الجبرتي في تاريخه «الحرافيش والذعر».

أخطر من الأمية الأبجدية، الأمية الثقافية. الشاب المصري، واعتقد العربي، يدرس، يحصل على شهادة. . . إذا كان بنتاً تكون ظروفها أحسن عند الزواج بصرف النظر عن أنّها لا تكتسب قيم وعادات وتقاليد صاحبة الشهادة العالية. أحد الذين يتعاطون السحر في القاهرة ضُبط واكتشف أن أكثر زبائنه من حملة شهادات الدكتوراه. هناك فصل كبير بين المركز الثقافي والحياة اليومية. والمثقفة المصرية، دائماً، متقدمة فكراً ومتخلفة سلوكاً، فهي تحمل فكر كارل ماركس في داخلها لكنها لا تظهره في سلوكها اليومي، لأن هناك فرقاً شديداً بين الاثنين. الشاب أيضاً يتعلم حتى يأخذ شهادة ويصبح موظفاً في الحكومة فيضمن مرتباً، أما فكرة الثقافة التي تنشىء كوادر ثقافية فهي غير موجودة.

أخطر شيء إذن بالنسبة لعدم تأثير الكلمة المكتوبة، هو شخصية المثقف من وجهة

نظر أنظمة الحكم، وشخصية المثقف من وجهة نظر الإعلام. وهذا جذوره موجودة في كل التاريخ العربي منذ دولة الرسول وحتى الآن، حين تجدين مؤرخين كالجبرتي والمقريزي مثلاً يقولون: «وكان فلان رافضياً»، لمجرّد أنه شيعي في دولة سنية أو العكس. يعني لمجرد أن يطرح سؤالاً حول الخلفاء الراشدين. شخصية المثقف القلِق الذي هو خصم، الذي هو معترض، الذي ينقل الواقع إلى ما هو أفضل، شخصية مرفوضة ومكروهة بالتالي من قبل الجماهير والإقبال عليها نادر الحدوث تماماً.

الأمية بشقيها والنظرة إلى المثقف تُلخص المسألة. إن أنظمة الحكم تنظر بريبة إلى المثقف وأجهزة الإعلام تقدمه، لغاية اليوم، على أنه ملحد. المثقف في الشارع المصري لحد الآن ملحد ولا أعرف من أين أتت هذه الفكرة. علماً بأن ايمان المثقف بالله يختلف عن إيمان العامة لأنه قائم على فهم حقيقي وعلى شك، والايمان القائم بعد شك أفضل بكثير من إيمان البهائم أو إيمان القطيع.

■ **لأنّه اختيار وليس صدفة؟**

ـ في الأنظمة العربية المثقف الحقيقي معترض ولا بدّ له من ذلك، والأنظمة بحاجة إلى مثقف مع النظام.

■ **هل تمارس الرقابة الذاتية وما هي المكبوتات التي تعالجها أو تتجنبها؟**

ـ أنا شعاري شديد الوضوح والبساطة بالنسبة للرقابة. عندما أمسك القلم وأكتب أخرج تماماً من كل البنى الموجودة داخل المجتمع واكتب ما يمليه عليّ ضميري وما أعتقد أنّه الصّواب. أنا أكثر كاتب تعامَلَت معه الرقابة لأنه منذ عشر سنوات أو خمس عشرة سنة رفضت الرقابة تحويل **يحدث في مصر الآن** وكذلك **الحرب في برّ مصر** إلى فيلم سينمائي لكنها سمحت بها ككتب موجودة، أيضاً **شكاوى المصري الفصيح**. أنا أعتبر أن هذه شهادات لي وليست ضدي، لأني اعتبر أن الكاتب الجيد هو القادر على التقاط جوهر الواقع في أي بلد وفي أي عصر وفي أي زمان ولا بد له أن يكون مع التقدم. لا يوجد واقع كان جوهره مع التخلف على الإطلاق لأنه لا يوجد واقع يندحر ويعود إلى العصور الوسطى. أنا جئت لاصطدم بهذا المجتمع وأداته الأساسية التي تتحاور معي وهي الرقابة. أخطر شيء في الرقابة أن ينشأ رقيب داخل الإنسان. أخطر شيء أن أقول لحظة الكتابة: هذا المقطع لا يمكن أن يدخل السعودية وهذا لا يمكن أن يدخل العراق وهذا المقطع لا يرضي الأميركان. . . إذا لعبت لعبة التوازنات المذهبية لن أصل إلى أي شيء. أنا أكتب العمل وفق ضميري ووفق ما أراه كفرد. النشر مسألة ثانية. وأنا لو فكرت في

قضايا الرقابة ما كنت كتبت حرفاً واحداً من **يحدث في مصر الآن**، لأني كتبتها في ظل السادات ونشرتها في ظله أيضاً.

القضية الأساسية تبقى في أن أكتب وأن لا أعبأ بأي شيء، وحتى الآن لا يوجد أي رقيب في داخلي وإن وُجد فسأقتله لأنّه قادر على قتل أي شيء داخلي؛ إنه ينقل المعركة إلى داخلي ويأتي بكل أعدائي لينهبوا في هذه الأعماق وهذا شيء خطير عليّ.

■ **يعني لن تضحي بالعمل الأدبي في سبيل الرقابة؟**

ـ أنا أعتبر أن الدين عقيدة، لكن عندنا كارثة نشأت مع بدايات الفكر الإسلامي وهي أن الدين أصبح دولة، أصبح سياسة. إن أخطار رسالة الإسلام الأساسية أيام الرسول هي تأسيسه لدولة. كان على الإسلام أن يحمل رسالة فقط وأن ينتهي عند هذا الحدّ. الكارثة التي نعاني منها الآن سوف نعانيها لسنوات طويلة قادمة. أنا لن أطرح مشكلة دخول الإسلام بالسيف. هذا موضوع ثانٍ لكن الأخطر هو قيام دولة. أعتبر أن الدين أحد المقدسات وأن الدين عقيدة وكان يجب أن يظلّ في إطار هذه العقيدة التي تنظم علاقة الفرد بربه. أما علاقة الفرد بالآخرين، بالفرد وبالدولة فيدخل فيها قوانين وضعية. أنا لا أقول إن الشريعة يجب أن تكون المصدر الوحيد لكل التشريعات، أنا ضدّ هذا. المشكلة أنّه حصل كرنفال عجيب في المنطقة العربية سببه أن أنور السادات في مصر، خلال السنوات الأولى من الثمانينات، اكتشف خطأ أن ليس له أعداء سوى اليسار والناصريين، فقرّر أن يستخدم الدين في مواجهتهم وزرع في مصر تياراً دينياً متخلفاً خلط الدين بالسياسة والسياسة بالدين. السادات نفسه دفع ثمن هذا لأن قاتله هو أحد الذين حركهم بنفسه لمحاربة اليسار. أنا عندي ثقة أن البندقية والرصاصة التي قتلته سلمها هو قبل ذلك إلى هذه التيارات لتقتل بها اليسار والناصريين.

أنا أنزعج جداً من خلط الدين بالسياسة، وأنا متشائم في هذه النقطة وأرى أن هؤلاء الظلاميين سيحكمون الأمة العربية عاجلاً أم آجلاً. أعتقد جازماً بذلك وكل الأمور تشير إلى أنهم سيحكمون. وصفتهم ظلاميين لأنهم يأخذون من الدين الإسلامي كل ما يعد مآخذ عليه ولا يقتربون من جوهر العدل الاجتماعي الموجود فيه. هذا الأمر يشغلني لدرجة أني فكّرت أن أكتب رواية عنه. اكتشفت أن هؤلاء لا يشغلهم غير قضيتين اثنتين: جسد المرأة وزجاجة الخمر كمحرمات. هم لهم علاقة بهذا، إنما موقف الإسلام من الأرض من الفقر من الظلم فهم لا علاقة لهم به. لو قلت أمامهم إن السيدة عائشة كانت سافرة في عهد الرسول لأحلّوا دمي وأنا أقول الحقيقة ولست أؤلف،

هي كانت سافرة فعلاً والرسول كان يستمتع بالغناء والحياة والحبيب. . .

■ **لو أن هناك أناس مستنيرة. . .**

ـ الكتب، هم لا يعيدون نشر سوى الكتب المتعلقة بالمرأة وفرجها، والطهر والطهارة وأدب الأخرويات، صدر مؤخراً في الأسواق خمسة كتب عن الزِّنى، خمسة كتب عن تحريم حلق اللحية وهكذا. . . أشياء خرافية.

أنا لست ملحداً وإنما أنا رجل شرقي لي فهمي الخاص للدين. والفرق بين المثقف الشرقي والمثقف الغربي، ان الغربي عندما يقترب من الدين يبدأ شكه بوجود الله أما الشرقي وأنا أضرب مثلاً على نفسي فيبدأ شكه في الوسائط الموصلة إلى الله. إن الوسائط الكثيرة الموصلة إلى الله وكل ما هنالك من رسل وأنبياء لا آخذ به إنما آخذ بالدين كعقيدة. الرجل العادي في بلدنا، في قريتنا الدين بالنسبة له يؤدي إلى الجنة أو إلى النّار فقط. ثم إنّ المواطن العادي يقول لك أنا عشت شطراً من حياتي وعلي أن أضمن آخرتي، وهو يربط بهذا المعنى حياته، بمعنى صوفي. في الآخر هناك الشعرة التي سيمشي عليها فإن كان صحيحاً يسقط في الجنة وإن كان خطأ يسقط في النار. هكذا.

■ **ما هو موقفك بالنسبة للايديولوجية والثقافة السائدتين؟**

ـ في مصر ثقافتان سائدتان الآن. ثقافة السلطة وثقافة الشارع. كل الإبداعات الثقافية الجيدة التي تركت أثراً وبصمات هي ثقافة احتجاج. وهذه صدفة لا أكثر ولا أقل بأن يكون هذا الأدب ناتجاً عن كتاب اليسار المصري. اليسار وليس الماركسي لأنّه لم يعد ماركسياً في العالم الآن إلا كارل ماركس نفسه، إنما اليسار بمعنى الوقوف على أثر الواقع بهدف تغييره إلى الأفضل والأحسن. كل الإبداعات الثقافية الآن في العالم العربي هي ابداعات لكتاب ينتمون إلى مواقع يسارية. أنا أفضل كلمة يسارية على كلمة ماركسية أو شيوعية.

ثقافة السلطة ترى أن كل شيء جيد وعلى ما يرام، وهي ثقافة ترى هذا في كل مرحلة زمنية وفي كل عصر تمر به الأمّة. أمّا ثقافة المقاهي، الجمعيات والمنتديات الثقافية والأهلية فترى غير هذا. أنا أنتمي إلى الثقافة الرافضة أو المعترضة.

هناك أيضاً غابة من الايديولوجيات في مصر، تبدأ من الايديولوجيا الرسمية التي هي ايديولوجية وسطية سائدة. هذه الايديولوجية تأخذ من كل شيء منتصف العصا. في الشارع ايديولوجيا كثيرة تبدأ بالايديولوجية الدينية وتنتهي بالماركسية عند الأحزاب. أنا

في هذه الدّوامة المهولة مرتبط بـايديـولوجيـة ثانيـة هي تجربـة عبد النـاصر في التنمية وفي الاعتماد على الذّات في عالم ثالث يواجه العالمين المسيطرين على العالم. . . أرى المخرج في العدل الاجتماعي، وعبد الناصر حقق للفقراء صوراً من العدل الاجتماعي، حقـاً مكتسباً من الأغنياء.

الايديولوجية الوسيطة التي تحكم مصر الآن تقـوم بعمل لا ينفـع إلاّ في اليوتـوبيا: يريدون في الوقت نفسه أن يكونوا أصحاب أميركا وأصحاب الاتحاد السوفيـاتي، يريـدون أن يحلوا القضية الفلسطينية دون أن يغضبوا إسرائيل، يريدون أن يرتـاح الفقراء دون أن يمسوا الأغنياء. هذا شيء لا يحدث إلا في الروايات إنما في أرض الواقـع من المستحيل أن يحـدث. هذا يؤدي أحيـانـاً إلى التلفيق وإلى الاتيـان بحلول لا تقف عـلى أرض الـواقـع اطلاقاً.

■ **كيف تحدد مسألة اللغة في كتاباتك؟ كيف تتعامل مع الثنائي في اللغة؟**

ـ أنا ليس عندي اتقان للغة أجنبية. أتكلم على لغة الوطن. نحن لـدينا الفصحى والعامية. بلدنا فيها عـامية جيلة جـداً ومؤثرة جـداً، وهي تؤثر كثيـراً في الناس ويصعب انتشار السينما والمسرح والتلفزيون والأغاني. . . الخ، إذا لم تكن في العامية.

في مقـابلها تـوجد اللغـة الفصحى التي تسمى من قبل النـاس في الشارع بـاللغـة الـرسمية. لـلأسف الشديـد حتى الآن ليس لدينـا دراسات لعلم اللغة كأصـوات. نقاد الأدب اعتبروا أن حل مشكلة الإزدواجية في اللغة هو من عمل المبدعين؛ والمبدعون كـل حـاول أن يحل المسألة عـلى طريقتـه الخاصّـة. يعني الخادمـة عنـد نجيب محفـوظ تـنطق بالفصحى والمثقف عند يوسف إدريس ينطق بالعامية. . . محمود تيمور كان يكتب الرواية أو المسرحية مرتين: مرة بـالفصحى ومرّة بـالعاميـة وينشرها، هـذا افتعال يعني نـوعـاً من التجنب للعملية. أنا أعتبر أن مشكلة الازدواجية الروائية ظلت معلقة. أنا أستخدم لغتي وأقدر قدرتها على حمل حالتها المعينة. أنا ضدّ الذهاب إلى القواميس واستعمال مفـرداتها، أنا ضدّ الذهاب إلى التراث عند التوحيدي والجـاحظ، وأن أستعير منهم تَعْبيرات وأرجع بهـا إلى عصري واستخدمهـا. أنا ضـد هذا. أنـا مع أن تكـون لي ثقافـة متعددة متنوعة متابعة بيقظة دؤوبة، ثم ينضج كل هـذا في لغة مقيـاس نجاحهـا الأوحد قـدرتها عـلى أن تكون فنية، مطوعة في يدي قادرة على أن تستخدم الاستخدام الأمثل والصحيح.

من المشروعات المؤجلة في حياتي أنني أريد أن أكتب رواية بالعامية. الحرب في بـر مصر كتبتها أولاً بالعامية لكني أدركت استحالة نشرهـا في مصر، وكان لا بـدّ أن تنشر في

الوطن العربي بالنسبة لي، لكن هناك في الوطن العربي أفكاراً تقول إن العاميات مؤامرة أجنبية على اللغة العربية الفصحى فكتبتها في الفصحى والمشروع مؤجّل. أنا شخصياً يسعدني جداً قراءة العامية. في عملي يتمظهر كثير جداً من العاميات، لأني أعتبر العامية أكثر اقتراباً من حياة الناس ومن اللغة الفصحى.

لكن في الكلام على اللغة، ترتفع أصوات كثيرة الآن في العالم العربي، تقول إن اللغة العربية عاجزة عن التحليق وعاجزة عن خلق أدب كبير. أنا ضدّ هذا، لأن اللغة العربية، لغة عظيمة جداً ولغة جميلة جداً، لكن المشكلة أنها تضمحلّ وتتلاشى وتتقلّص من حياتنا. هناك بعض الإحيائيين القدامى: طه حسين، العقاد، لطفي السيد وأحمد أمين.. ولكن لم يحصل محاولات إحياء حقيقية للغة. هناك أيضاً محاولات الغيطاني الأخيرة.

■ **هناك موقفان يمكن أن نطرحها بالنسبة لإعطاء العامية في كل بلد عربي حقّها: أولاً أن الأدب الشعبي يقوم بدور نشر الثقافة الشعبية بلغتها العامية وبكل قيمها، لكننا نحن حتى الآن لم نعطِ لدراسة الأدب الشعبي كل قيمته وكل احترامه. عندنا موقف. نحن ندرس الأدب الشعبي، وحتى اكتشفت عبر مقارنة الأدب الشعبي العربي، عوامل الوحدة العربية الموجودة فيه.**

ـ الحكايات الشعبية والأمثال الشعبية نفسها كلها تعبر عن المفاهيم نفسها، عن الفلسفة الشعبية نفسها، وحتى الصور فهي تتشابه جداً وإلى حد بعيد، هذا منطلق. المنطلق الثاني أني يمكن لي في كل الأدب الفصيح أن استعمل الرمز الشعبي كرمز. آخذ مثلاً شخصية «أبو زيد الهلالي» أو شخصية كانت موجودة في الريف المصري أو غيره، هذه الشخصية يمكن أن تكون رمزاً لمواقف مختلفة. هناك طرق أخرى يمكن لي أن استعملها من غير أن أدخل في اللغة العامية. مشكلة اللغة العربية مشكلة كبيرة، وكونها جزءاً من مؤامرة استعمارية، هذا ليس كذباً، هناك قدر كبير من الواقع في هذا القول وهو تفتيت وعي الأمة العربية من خلال تفتيت عاميتها.

■ **أقوى عنصر وأقيم عنصر موجود بين الشعوب العربية هو لغتنا الموحدة؛ يعني أوروبا تحاول أن تقيم وحدة بدون وجود عامل واحد كبير هو اللغة ونحن عندنا هذا العامل الكبير الموجود بيننا، وبدل أن نستخدمه نحاول أن نقضي عليه. ممكن أن نلاقي غرباء في اجتماعات عربية وأن نتكلم اللغة نفسها. يعني أن يتكلم الواحد بعاميته هذا لا ينبغي أن ينفي الفصحى!**

ـ يعني أنتِ ضدّ الكتابة بالعامية؟

■ **أنا ضد محاولة وضع العامية مكان الفصحى، لأن العامية هي لغة رجل الشارع. لماذا الأجنبي حين يذهب إلى مهرجان يصححون له الأخطاء العامية. لماذا أحاول أن أصحح لغتي لأسهلها للغريب. اليابان أكبر دولة متقدمة علمياً وصناعياً الآن، لماذا لم تضحّ بلغتها كي تسهلها للغريب؟ من يجب أن يتعلم لغتنا عليه أن يبذل جهداً. أنا لست خسراناً إذا لم يتعلم الغريب لغتي، هو الخسران إذا لم يتعلمها. نحن ندخل في اللعبة ونضع ثقتنا في القوات التي جاءتنا وننشر أفكارها مساقين في التيّار. هذا مع كل احترامي للعاميّة وقوّتها.**

- أريد أن أقول لك شيئاً أهمّ، إنّ دارسي الأدب الشعبي عندنا يخلطون خلطاً شديداً بين مفهوم الفولكلور وبين الأدب الشعبي، معتبرين الغناء والعادات والرقص والتقاليد أدباً شعبياً، وينظرون إلى هذا الأدب باعتباره شيئاً عجيباً، قريباً من الخرافات والأساطير والحكايات، إنّما البرهان اللغوي على ذلك لا يوجد حتى الآن ولا توجد أية دراسة تحدده.

أنا في الفترة الأخيرة، كنت مهتماً جدّاً بقراءة الحكايات الشّعبية في الدول العربية، فتصادف أني قرأت حكايات شعبية مصرية في رسالة جامعية، جامعها باحث أتى بها ونشرها، وقرأت أخرى سورية اسمها ليالي كانون وأخرى عراقية، وأخيراً أتيت بحكايات شعبية تونسية فاكتشفت أن الأساس اللغوي، لكل الحكايات الشعبية التي قرأت، واحد تقريباً: يقال لك: «كان يا ما كان في قديم الزمان، كان يوجد ملك. . .» بعد ذلك مباشرة تأتي جملة اعتراضية، «ولا ملك إلا الله سبحانه وتعالى» وتُقفل الجملة وتكمَل و«الملك كان عنده بنت حلوة. . .» وهكذا. التأثُّر موجود حتى على مستوى التعبير العامي، لكن المشكلة أنّ دارسي الأدب الشعبي يخلطون بين الكلمة المكتوبة وبين الفولكلور بشكل عام.

■ **الناس حين تسمع أغنية مشهورة لوردة، تنسب، هذا الفولكلور إلى الأدب الشعبي وهذا ما يقلل من قيمة هذا الأدب. إذا كانت الأغنية منتشرة ومعروفة بين الناس فهذا لا يعني بالضرورة أنها فولكلورية أو شعبية. كلمة شعبي هل تطلق على الشيء الشعبي المنتشر أو على الأدب الشعبي؟ الأدب الشعبي له قيمة كبيرة لم تدرس لغاية الآن. . .**

- خذي مثلاً قصة الظاهر بيبرس، هو حكم مصر. . . والمصريون لأوّل مرّة في تاريخهم، أقاموا حوله ملحمة شعبية مليئة بالخوارق والفروقات. هذا عبارة عن خيال شعبي مضمّن، لأني أنا شخصياً لم أدرك الفارق إلا عندما قرأت تاريخ بيبرس من خلال المؤرخين المعاصرين له، فبدا هذا الرجل أمامي ميكيافيلياً، انتهازيّاً، تجتمع في شخصه كل المصائب التي لا تخطر في بال أحد. هو اغتال قطز بعد معركة عين جالوت بأربعة أيام

وهم في طريق العودة بعد الانتصار الكبير على الكفّار الذي غيّر تاريخ البشرية كلها. قتله لأنّه بعد أن كان وعده بولاية حلب، رجع في وعده وقتله في الصالحية في أوّل مصر.

الخيال الشعبي بما فيه من اجتهاد لغوي لم يلق دراسة وافية حتى الآن ولا يوجد وقفة حقيقية أمام العامية المصرية والعاميات العربية النابعة من الأدب الشّعبي.

إنّ أخطر شيء يكمن في أن نُظُم التعليم لم تُؤَدِّ إلى الالتقاء بالعامية، ونحن نصل إلى درجة أنّه إذا ذهبت إلى أسوان تجدين تعبيراً وتجدين التعبير نفسه مع المعنى العكسي إذا ذهبت إلى الشرقية. يعني حتّى داخل الوطن الواحد تنشأ عاميّات مختلفة ثم تزداد وتتضخّم، مثلاً كلمة guah «جه» بمعنى جاء في بورسعيد يقولون «إجه» في الصعيد يلفظون حرف الجيم «جه».

■ **في المغرب العربي حرف القاف بثلاث نقاط..**

- التي هي قاف ثقيلة..

■ **نعم**

- عندنا في الصعيد، كثير من الحروف لها دلالات أخرى لمجرّد أنّها تنشأ في الصعيد، والصعيد من مصر!

■ **يعني هناك أبعاد نفسية في الأدب الشعبي لم تدرس، لأنّ هناك عملية اعتقاد بأن هذا الأدب شعبي، إذن، غير هام. الجميع ينسى نقطة في غاية الأهمية أنك لو أحببت أن تفهم الأدب الشعبي فلن يكون ذلك عبر الأدب الفصيح!**

كيف تحدد الرواية وكيف تنظر إليها وإلى علاقتها بالأجناس الروائية الأخرى؟

- الرواية تعني الحكي، تعني القصّ وبدون متعة الحكي لا قيمة للإنسان. والروائي حكّاء كبير عنده قدرة على الحكي، يعني يقدم حتى، وقائع الحياة اليومية من خلال حكاية.

■ **يعني هل يجب أن يكون هناك قصّة تُروى دائماً تكون محور الأفكار التي ستعبّر عنها؟**

- اكتشفت من خلال علاقتي بالقراء أنهم بحاجة إلى من يقول لهم: «توتة توتة.. خلصت الحدُّوتة». القرّاء يريدون الحكاية. هذه آثار ألف ليلة وليلة التي لم نتخلّص منها بعد، لأن فيها عالماً سحرياً مليئاً بالحكايات، عالماً يقدمه نوع من الإنشاء الأدبي جملة بعد جملة وفعلاً بعد فعل؛ وكلمة قصّ وقصّاص جاءت من قصّ الأثر أي تبعه واقتفاه من

أوّله إلى آخره. القصّ أو الحكي شيء جوهري عندي. والدليل أن محاولات التجديد في ألوان جديدة غير القصّ سقطت تماماً، كانت هذه المحاولات تقوم بأخطر شيء. هي لا تحكي بل تعلن قدر الأشياء على الإنسان. والقصّ يكون دائماً عن الإنسان وليس عن الأشياء. هذا التجديد أوقع هؤلاء الناس في منطلق خطير جداً. إن نظرياتهم أكثر نصوعاً من تطبيقاتها في النصوص الأدبية.

يعني ما كتبه البعض مثل ميشال بيتور وكل هؤلاء الناس، عن نظرية الرواية الجديدة، أفضل بكثير من كتاباتهم الإبداعية.

أنا أرى أنّنا نتّجه نحو نوع من النصوص الأدبية التي فيها شعر ومسرح وقصة وفيها أجزاء من مقالات. هذا النوع من النصوص لا ينطبق عليه إلّا كلمة نصّ. تقديري أنّه بعد عدد من السنوات سوف نتوصل إلى هذا النوع من الكتابة التي ليست رواية فقط وإنما رواية في داخلها كل شيء، مشهد سينمائي، مسرحي وداخلها جزء من قصيدة شعر...

■ **يعني كل الأنواع الأدبية سوف تُحتوى داخل النصّ...**

- النصّ الأدبي. أنا أقول بذلك لأننا نعيش عصر ازدهار واع. علماء الرواية قالوا إنها تزدهر في مراحل استقرار المجتمع وتتراجع في مراحل الاضطراب الاجتماعي. نحن نعيش أضخم مرحلة اضطراب اجتماعي عرفتها الأمّة العربية. نحن نهاية عصر وبداية آخر، نحن نودع آخر مشارف عصر التحرر الوطني وندخل على عصر أسوأ من الاستعمار القديم. ومع ذلك يبقى النصّ الروائي الأدبي أهمّ ما يحمل ملامح الإبداع الأدبي في المنطقة العربية الآن. أنا لا أعرف إن كان هذا موجوداً في أميركا وأوروبا وأميركا اللاتينية بالقدر نفسه... يعني الرواية الآن هي ديوان العرب الإبداعي. تسبق الشعر وتسبق المسرح وتسبق النقد وتسبق القصة القصيرة وتسبق كل شيء. أنا لا أعرف هذا في العالم وإنّما يوجد عندنا فقط. إنّها أول فترة، خلال مرحلة قلق اجتماعي رهيبة يتولد إبداع أدبي روائي بهذا القدر.

■ **يعني أنت تعتبر أن الرواية العربية طغت على الشِّعر أوسبقته؟**

- بمراحل، بمراحل، رغم عدم وجود نظرية نقدية في الرواية العربية مثل الشعر ورغم عدم وجود قاموس إبداعي.

الشعر ماذا يلاقي الآن؟ و«هل غادر الشعراء من متردَّم». الشعر كان مفتاحاً

يُشغل عليه، يكفي أن نقرأ التراث جيداً لنعبر بقصة أبي نواس عندما أراد أن يصبح شاعراً فطلب منه أستاذه أن يحفظ ألف بيت من الشعر، فعاد إلى الأستاذ وقد حفظها فقال له هذا الأخير انساها. الحفظ سهل لكن النسيان مستحيل، هناك مفردات ومفاتيح للإبداع الشعري غير موجودة بالنسبة للرواية. أنا رأيي أن هناك هيمنة حالية للفن الروائي الذي يعد الفنّ الكتابي الأوّل في الكتابة وفي النشر وفي التلقي؛ والرواية في المرحلة القادمة ستحتوي بداخلها كل أشكال الكتابة الأخرى وتصبح نصوصاً أدبية مفتوحة. هذا مجرد تصور وقد لا يحدث. لكن أقول إن الأمور تسير في هذه السكّة.

■ هل تظن أن تغلب الرواية على الشعر عائد إلى الأحداث نفسها التي تتطلب كتابة الرواية أو تتسع للرواية أكثر من القصيدة؟ هل ذلك منوط بالقارىء نفسه؟ هل هو نتيجة القراءة أو نتيجة الإحساس؟

ـ لا. هو نتيجة هيمنة النص الروائي. أيام هيمنة القصيدة أدخلنا المسرح على الشعر، كان لا بدَّ أن يلتحق المسرح بالشعر. وأيام شوقي وحافظ دخلنا على النصّ القصصي في الشعر.

قد يكتب الشعراء الرواية. فليس غريباً مثلاً أن يكتب محمود درويش الرواية، كتب رواية **أسماء البيوت**، رغم أنّه كان قادراً أن يكتبها شعراً وهو شاعر متمكن وشاعر كبير وشاعر له قاموسه ومفرداته وحضوره الشعري لكنه بدأ الكتابة من الرواية. أيضاً سميح القاسم له رواية اسمها **الصور الأخيرة في الألبوم**..

هيمنة الرواية ستؤدي إلى أمرين: إن كتاب الفنون الأخرى قد يكتبون الرواية من خلال أشكالهم الفنية، وكتاب الرواية قد يُحاولون استيعاب أشكال فنية أخرى داخل النصّ الروائي وهذه الحالة سوف تبقى.

■ الاستنتاج أن الرواية ستطوع نفسها أكثر للشيء الموجود الآن في التعبير الكتابي، حتّى ذلك الذي كان أصله شعراً؟

ـ لكن هذه، أقول من جديد، لن تكون رواياتٍ. ستكون نصوصاً أدبية تحوي في داخلها كل شيء.

يوسف العقيد

[أجرت الحوار: عائدة باميّة]

II ـ نصوص نقدية

كمال أبو ديب

النص والحقيقة
دوار الأسئلة، أسئلة الدوار

I ـ النص والحقيقة

١

تشغلني بعمق، في كل ما أقوم به من دراسات، اشكالية العلاقة بين النص والعالم. النص الأدبي، سواء أكان شعراً أو رواية أو مسرحاً أو نقداً، والعالم الذي ينتج فيه النص. ولست الوحيد بين من يحتل عمرهم تأمل الأدب في هذا الانشغال. بل إن كثيراً من الدارسين، الغربيين والعرب، يقضون جزءاً كبيراً من حياتهم البحثية منهمكين في العمل في هذا المجال. كيف يفصح النص عن العالم؟ كيف يقول؟ ما العلاقة بين منطوق النص ولامنطوقه؟ مَ العلاقة بين الحضور والغياب؟ هل يقول النص، أو يفصح، على مستوى «المضامين» و«الأفكار» التي ينطق بها، أم على مستوى بنيته العميقة؟ هل النص وثيقة شخصية؟ هل هو وثيقة اجتماعية، سياسية، اقتصادية؟ وكيف نقرأ هذه الوثيقة؟ إلى آخر ذلك من الأسئلة، المألوفة وغير المألوفة في الدراسات العربية المعاصرة.

في جميع الأجوبة التي أتيح لي أن أقرأها لهذه الأسئلة، ثمة مُسَلَّمَة جوهرية: هي أننا نعرف العالم. نعرف الحقيقة. من لوسيان غولدمان إلى أصغر قامة بين المذهبيين العرب هذه مسلمة مشتركة طاغية. الفرق في الاستئناف والانطلاق منها بين باحث وآخر فرق في التكوين المنهجي والجهد العلمي. لوسيان غولدمان يصر على القيام بعملية تحليلية للبُنى التي يتوهم وجودها في النص وفي العالم الذي أنتج ضمنه النص. المذهبي العربي لا يصر، بل يفيض عليك بوصف مذهبي عقائدي سيال للعالم. وصف جاهز.

انه يمتلك العالم ويعرفه معرفة تصادره. وهو وحده، غالباً، يملك هذه المعرفة: البرجوازية تكوينها X، وخصائصها وأزماتها Y؛ والتركيبة الطبقية هي Z؛ والصراع ضد الامبريالية هو M. والأخلاق والصراط المستقيم والجنة والدين هي SNPR. كل شيء معروف مدرك متبلور مسبوك أمامه في صيغ نادرة المثال في جلائها وحدّية خطوطها وامتلائها بالدلالة ونهائية تشكلها. ويستوي في امتلاك هذه المعرفة الكلية المصادرة الطرفان اللدودان: الشيخ محمد مفتاح الشقراوي، لأن ربه علمه الأسماء كلها (وأجهله الأشياء؟)، والدكتور معروف مفيد الفاهم لأن ماركس علمه الأسماء كلها وعلمه، كذلك، الأشياء.

٢

أنا، ببساطة، لا أعرف العالم. ليست لي نعمة هذه المصادرة المرعبة للوجود. إن رأسي ليضربه الدوار كلما وقفت أمام نص أسائله أن يفصح عن علاقته بالعالم. نص عربي، أقصد. وعالم عربي، بالطبع. النص قابل للادراك والمعرفة إلى حد بعيد من الدقة، لأنه جسد لغوي قابل للتحليل والتفكيك والتركيب والحث على الافصاح والافصاح. أما العالم. . . . . ؟ كيف أعرف العالم؟

٣

كيف أعرف العالم؟

في حياة عربية لا يَسِمُها شيء كما يَسِمُها ازدحامها بالمحرمات. وفي حياة عربية لا ينتظمها شيء كما ينتظمها تكفينها بالمبهمات، والغوامض، والمزيفات، والكاذبات، والمضللات، والمراوِغات، والمنتَحلات. من الأسباب، والدوافع، و«الوقائع»، والسلوكيات، والتصرفات، والشعارات، والانجازات، و«الحقائق». حياة تحتشد بالتابو: الدين عالم مغلق لا تستطيع النفاذ إليه إلا بالسجود والقبول وعدم التساؤل، والجنس عالم ملعون موشوم لا تستطيع أن تمسه حتى على مستوى البشرة والقشرة واللون. والسياسة عالم مرعب ما أن تقترب منه حتى تلسعك السياط، أو تلقي على رأسك الكلاكل والأنشوطات، أو تصفد في أحلك الأصفاد وأوجعها عضاً. والطبيعة - كما كانت دائماً تقريباً - عالم كامد شبه ميت لا يكاد يكون لنا به من علاقة.

والآخرون - البشر الذين نسميهم «آخرون» - جزر نائية مسيّجة حتى على قرب. لم يعد من الحكمة في شيء أن تسعى إلى الاقتراب منها بمجاذيفك القصيرة. الآخرون تلفعهم الشباك التي طرحتها فوقهم عقود من القمع والارهاب والتنصت والتجسس

المخابراتي. لقد تحول المجتمع بفعل دولة المخابرات - المؤسسة المترعرعة الحاكمة في الوطن العربي - إلى آذان صماء لا تسمع حين تهمس فيها، إلا أن تكون وظيفتها أصلاً السماع، وإلى أفواه مقفلة لا تجرؤ على القول ولا رغبة لها فيه، إلا إذا كانت وظيفتها أصلاً أن تنطق الكلام لكي تقتنص من تحل بهم لعنة الافصاح ويحدث أن يكون لهم رأي على أدنى الدرجات من التذمر أو الأنين أو الاعتراض - دع عنك المعارضة والنقد والبحث عن بدائل. لقد أصبح العالم فريسة للريبة والشك والاتهامات الصامتة التي تنطق بها العيون بافصاح عجيب. في أي حديث، وفي أي مجلس، يهمس لك أحدهم: «يا أخي، ما لك تتحدث وكأنك في سويسرا؟ الكراسي لها آذان لا الجدران فقط». أو يتبرع آخر: «مالك تثرثر هكذا؟ ألا تعرف أن عبد الله هذا عميل للمخابرات، وأن أحمد واحد منهم، وأن عيسى رئيس الفرع، وأنت تجاجىء بهذه الطريقة عن ارتفاع أسعار الخبز».

أجل.

إن العالم المغلق. أبوابه موصدة في وجوهنا. وليس في الجدران كوى نتلصّص منها. يستحيل إليه النفاذ. والمأساة الحقيقية هي أننا لسنا خارجه نسعى إلى الدخول، بل داخله. في عمق السراديب. وليس ثمة من أمل بالخروج. على الأقل ليس في هذا القرن. إلا حين نخرج إلى القبور.

٤

يصيبني الدوار وأنا استنطق النص عن علاقته بالعالم. فأنا أجهل العالم. وكيف إذن أبحث عن علاقة النص بكينونة لا أعرف منها سوى أنها موجودة؟ كيف؟

العربي ينتج النص في عالمه السراديبي هذا، حيث كل شيء مقفل، مغلق، مزور، منتحل، محجب، ممنوع، مطلي بالدم أو بالدهان المزيف، كامداً كان أو لماعاً.

يصدر قرار سياسي يغير خارطة الأشياء، ولا يكون لنا من سبيل إلى امتلاك معرفة حقيقية بالقرار. ما هو؟ لماذا؟ كيف؟ ما الدوافع؟ ما الأسباب؟ ما النتائج؟

وينفذ قرار اقتصادي (نكتشف انه صادر منذ زمن لكننا لم نسمع به) دون أدنى درجات الامكانية لأن نفهم المقومات، والحالات، والمبررات، والنتائج المتوخاة وكل ما في الدنيا من «آءات» يعرفها الناس في مجتمعات أخرى في مثل هذه الحالات.

يقرر زعيم عربي أن يلغي الصراع ضد إسرائيل بجرة قدم إلى طائرة. ولا يتاح لنا أن نفهم شيئاً (هل كان الأمر، مثلاً، جرة قدم إلى طائرة فقط أم نتيجة تخطيط طويل

المدى استغرق عشرين عاماً لينضج؟). ويقرر زعيم عربي أن يلغي «ارتباطاً» و«حقاً قانونياً» في شطر أرض من الوطن بأكمله، ولا يتاح لنا أن نفهم شيئاً (هل الدافع حرص على قضية قومية بحق، أم حرص على كرسي وحكم؟).

ويتزوج جاري أحمد ويغلّف عروسه في عباءة سوداء من أخمص الرأس إلى ما تحت النعل، ولا يتاح لي أن أفهم شيئاً. فلقد كان يملأ الدنيا صراخاً، مثلي، بالدعوة إلى تحرير المرأة.

ويخطب الخطباء يحضون الناس على التبرع لأفغانستان. وفلسطين تلتهب بدم الأطفال والصبايا والشيوخ والنساء والرجال ولا تعنيهم في شيء. ولا يتاح لي أن أفهم شيئاً (هل القضية والرباط هو الايمان والدين والعقيدة أم شيء وأشياء أخرى؟).

وتقطع يد فقير سرق طعام عشائه من سوق مركزية كبرى بعشرة طوابق في مدينة عربية، ولا يتاح لي أن أفهم شيئاً. (هل سرقة لقمة العشاء أفدح عند الله من سرقة طعام كل الناس لسنوات طوال؟) كيف، إذن، أفهم العالم؟ كيف أسائل النص أن يفصح عن علاقته بالعالم؟ بل، أين، أين هو العالم؟ بل، ما هو العالم؟

٥

ولأنني لست وحدي الذي يضربه الدوار وهو يستنطق النص عن علاقته بالعالم، بل هناك آخرون مثلي، تتحول حيزات من الكتابة العربية المعاصرة، كتابتي وكتابتهم، إلى كتابة اشكالية، معضلة، هوسها الأساسي لا أن تنسج عالماً مفهوماً، واضحاً، متماسكاً، لا أن تجسّد العالم، بل أن تكتنه آليات التيه والحيرة واللايقين والريبة التي تطغى على عملية استنطاقها للعالم، والسعي إلى فهمه، وتشكيل صورة له وبلورته (هل هناك صورة له، وهل هو قابل للتبلور؟). يصبح النص تجسيداً لاستحالة الفهم، لأليات اللف والدوران وللدهاليز والسرية واللغزية والابهامية التي تكتنف أرواحنا ونحن نسعى إلى الافصاح، أو نجهد لنرى إن كان العالم نفسه قادراً على، أو راغباً في، الافصاح. وإنه ليبدو أن هذه حالة عريقة في تاريخنا الثقافي ـ الاجتماعي، أو ليست إحدى دلالات البنية الدائرية الحلزونية الدهليزية لألف ليلة وليلة واحتشادها باللغزية والسرية والابهامية أنها تجسد «مغلوقيّة» العالم ومقاومته للافصاح والتبلور؟

٦

الآن، في لمحة خاطفة، كأنما امتلك نعمة مفاجئة: أن أفهم فهماً أولياً جنينياً شيئاً

عن بنية النص الأدبي الحديث، بل الحداثي. منذ تلك اللحظة التي كتب فيها جبرا ابراهيم «السفينية» ـ بعد حرب ١٩٦٧ التي ما تزال «مغلقة» لا نفهم عن أسرارها شيئاً ـ خالقاً فيها تعدد المنظور ورؤية الشيء مختلفاً من منظورات متباينة، إلى اللحظة الحارة التي ينتج فيها محمد برادة روايته «لعبة النسيان». الرواية التي ينهشها هَوَس السؤال: «كيف نحكي حكاية؟ كيف نسرد؟»، إلى اللحظة التي أكمل فيها، قريباً نصي الذي ينهشه هَوَس سؤال آخر أشد فجائعية: «لكن، كيف نعرف ما نحكي؟ كيف نعرف ما نسرد؟ كيف نمتلك شيئاً امتلاكاً حقيقياً من أجل أن نسرده؟ قبل أن يشغلنا هوس السؤال: «كيف نسرد ما نسرد؟».

٧

هل قلت الدوار؟

إنه، اللحظة، يعود.

وها هو ذا «العالم» منتصباً في مكان ما خارج النوافذ.

ترونه؟ هل تعرفونه؟

أنا. لا.

II ـ تفكيك الراوي والذاكرة المتصارعة

١

في **لغة النسيان**، ينسج محمد برّادة، بل يحبك، نصّاً روائياً جميلاً. نصّاً متميّزاً في جوانب متعددة من تكوينه. وبلغةٍ تتعارض فيها المستوياتُ وتتداخل، يؤسِّس عالماً ضديّاً طرفا ثنائيته الضديّة العامية المغربية واللغة العربية الكتابية (الفصحى). الأول يشكِّل مستوى العادي، اليومي، التداولي؛ والثاني ينبض بشعريةٍ وشفافيةٍ ترقياً إلى مستوى تتحول اللغة عليه إلى عالم يكاد ينغلق على ذاته ويحتلّ مركز الصدارة في النسيج الروائي. هنا يغدو السرد، أو «الحكي» كما يبرز في النصّ، تفريعاً على الشبكة اللغوية، تتنامى إشكالياته وتتشابك، لكنه يظلُّ مترقرقاً تحت هذه الشبكة، ناتئاً أحياناً من خللها؛ لكنه، عادة، بعيد عن أن يحتلّ المحرق من الفعل الروائي.

غير أن الأهمية الحقيقية **للعبة النسيان** هي أنها تشكِّل بنية مضاعفة: طرفاها

الحضور والغياب. ثمة نصٌّ حاضر مثير؛ لكن ثمة في ثناياه وفوقه وتحته، نصٌّ غائب لا يقل إثارة بفعل ما يخلقه من إحساس دائم بتوتر النص الكلي، مُضاعفَ البنية، لا بفعل انبثاقه على مستوى التضمينات الخفية التي يجري وراءها الوعي بعد أن تولدِّه بحدة «لعبةُ» التقنية والأسئلة البديعة التي يطرحها النص على مفهوم السرد، وآلياته، والعلاقة بين الراوي وما يرويه ومن يرويه. وتتألق هذه البنية المضاعفة، مكثّفةً، في عنوان النص. النص يحمل اسم «لعبة النسيان» لكن النص يفصح في الواقع عن لعبة مكتنِهَةٍ سابرةٍ هي «لعبة التذكرُ». غير أن التذكرُ، في حقيقة الأمر، لا يشكّل البنية الدالة في ذاته، لا يطفو على السطح، لا يمثل مادة (أو إشكالية) النص الروائي كما هو، مثلاً، في **البحث عن الزمن الضائع**. بل هو عملية تتبلور وتتخذ لها شكلاً، وتكشف ما تتذكره، في حضور حاد للنقيض وللفجوات التي يبتكرها في تنامي الفعل السردي، أعني: «النسيان». نحن أمام لعبة مضاعفة. آليات التذكُّر لا تنتج عالماً مكتملاً عن طريق التقاط المادة المسجَّلة في الذاكرة، أو المختزنة فيها، بل تنتج سطحاً لغوياً ـ حدثيّاً تنقشه وتبخشه وتخرقه أعداد كبيرة من الثقوب الكبيرة. لعبة التذكُّر لا تستعيد العالم كاملاً، ونحن لا نكتشف أنها تستعيد العالم غير كامل، إلا حين تفضح التقنيةُ الروائية وجودَ الثقوب الكبيرة. وقتها ينبثق السؤال: لماذا تمَّت لعبة النسيان الخفيّة هذه؟ ما علاقتها بالمُتَذَكَّر؟ ما علاقة الغياب بالحضور؟ بل الأخطر من ذلك كله أن سؤالاً مقلقاً ينتعظ: كيف نعرف الآن، وبعد أن ملأت **لعبةُ تذكُّر** جديدةٌ الثقوبَ الكبيرة، أن كل شيء قد امتلأ فعلاً؟ كيف نعرف أن الغائب أُدْرِجَ الآن في بنية الحضور؟ كيف نثق بأننا لمّا نَعْد أمام بنية منقوشة بالخروق وأن ثمة الكثير من لم يُرْوَ، مما كان سيكون مضيئاً إلى درجة أعلى لو أن روايته قد تحقّقت؟ ويتركنا هذا السؤال العنيد في حضور نصٍّ متوتر، مفتوح، غائب حاضر، مثير للأسئلة باستمرار حتى بعد «انغلاقه».

١ ـ ١

تتمُّ هذه الحركة اللائبة للنص بين الحضور والغياب بصورة شديدة التعقيد، وعلى قدر كبير من الطرافة والطراوة والابتكارية. لعبة سأسميها، مبدئياً، **تناسُل الراوي وتنازُع المرويّ**. وفي شكلها الأجمل، تنتج هذه اللعبة ما يمكن أن أسميه «الذاكرة المتصارعة». **وتتقمّص** هذه الذاكرةُ المتصارعةُ شخصياتِ رواةٍ مختلفين، متعددين. كما تحدث **انشراخاً** في الذات الممسكة بخيوط فعل السرد، بل و«بالمعرفة» التي ينبع منها كل فعل سرد روائي في العالم. كل فعل سرد في العالم يقتضي **ذاتاً عارفة** تملك معرفة كلية

ومطلقة بما تسرده. هذا مبدأ أساسي من مبادىء فعل السرد في تاريخه كله. وتباينُ الأساليب الروائية يحدث، في وجه من وجوهه، على محور هذا **الامتلاك المعرفي**. مَنْ يملك المعرفة؟ وكيف يفصح العارف عن معرفته؟ لكن تباين الأساليب على سعة مداه يصبُّ دائماً، ودون استثناء، في **ذات عارفة نهائية هي ذات الكاتب**. الكاتب سيّد اللعبة. المالك لكل الخيوط في **الواقع**، في الحقيقة. وتباين الأساليب ينبع من أنه يقرر أحياناً أن يسلم بعض خيوط السرد، وقدراً ما من المعرفة التي يمتلكها، إلى ذوات أخرى تكون، عادةً، شخصياتٍ في نصه الروائي، لكنها قد تكون ذواتاً **راوية** دون أن تتحول إلى شخصيات **فاعلة** في النص على مستويات تكوينه الأخرى.

غير أن محمد برادة ينقل اللعبة إلى مستوى أعلى عن طريق تأسيس «الذاكرة المتصارعة» متقمِّصة لا ذاتاً واحدة، بل ذاتين تتشكلان نتيجة انشراخ في **الذات العارفة**: يولد الانشراخ الذات العارفة الأولى ← الكاتب؛ ثم يولد ذاتاً عارفة أخرى يسميها النص «راوي الرواة». وفيها تنضوي كل ذات راوية عادة على صعيد امتلاك المعرفة **تحت** الذات العارفة الكلية الواحدة المطلقة: ذات الكاتب. فإن برادة في **لعبة النسيان يجعل** الذات التي يسميها «راوي الرواة» أعمق معرفة من الذات العارفة ـ الكاتب. أي أن الكاتب ينضوي تحت الذات التي يولدّها انشراخ ذاته إلى ذاتين. نحن، إذن، أمام حلزونيَّة روائية من نمط أشد تعقيداً من حلزونيَّة **ألف ليلة وليلة**. إذ أننا، في نهاية المطاف، ندرك أن اللعبة، رغم الانشراخ المتمثل على صعيد النص، ليست في الواقع إلا **انشراخاً وهمياً**. فالذي يكتب النص في النهاية هو الكاتب ـ محمد برادة. وراوي الرواة والكاتب رغم انفصامهما موحدّان فيه. أي أننا نعود إلى المبدأ الجوهري نفسه: كل فعل سرد يقتضي ذاتاً عارفة كلية مطلقة، إلى أن تبدأ بالتشكل أفعال سرد يمارسها كاتبان، لا راويان، من النمط الذي نراه في **عالم بلا خرائط** لجبرا ابراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف، (رغم أن هذه الرواية لم تفد بحق من ثنائية الكاتب المنتج للنص، لأنها في النهاية مثّلت نصاً تمتلك المعرفة فيه ذاتٌ واحدة لا ذاتان مختلفتان وجعلت فعل السرد متنامياً، عضوياً، وأحداث النص مترابطة، وحُلَّتْ معرفةُ اثنين في معرفة واحدة موحَّدَة. وكان بإمكانها أن تشكِّل عملاً فذاً، من حيث المبدأ لكنها لم تنجح في فعل ذلك).

١ ـ ٢

في **لعبة النسيان** يتناسل الراوي. يتناسل أصواتاً **ساردة**. كما يتناسل أصواتاً

تعليقية(*). وتمتلك بعضَ الأصوات شخصياتُ الرواية نفسها: الهادي؛ الطايع؛ سي ابراهيم؛ ساردةً بضمير «الأنا» سيراً فردية، أو لقطات من سير فردية، شخصيةً غالباً، وغير شخصية أحياناً. هكذا يسرد الهادي عن الطايع، والطايع عن الهادي، والهادي عن السيد الطيِّب، ولالانجيّة... الخ. وتبدو لعبة التذكّر حادةً، ناصعة التفاصيل، مثيرة.

غير أننا فجأة نصطدم **بانقطاع حقيقي**. يُقاطَع السردُ، والأصواتُ كلها، والراوي. صوت جديد هو «راوي الرواة» يدخل في حوار معنا، ثمَّ مع الكاتب نفسه، ويفصح عن خبايا لم يروها الراوي، متهماً الكاتب بأنه تجاهلها لغرض في نفسه ومن أجل أن يحقق أهدافاً معنية، أو بسبب تصورات لديه عن معنى السرد، والواقع، ودلالة الأشياء، لا يجدها راوي الرواة مقنعة أو مسوّغة أو سليمة كمنطلقات لفهم الواقع، أو لانتاج فنٍّ سردي قادر على اقتناص الواقع، بل يجد في بعضها إدعاءات خاطئة عن هدفٍ عريق من أهداف السرد في النص الروائي في العالم هو إيهام القارىء بأن الراوي ينقل له الواقع بدقة.

ويبدو راوي الرواة صدامياً. وتنجح صداميته في إثارة أسئلة بعيدة الأهمية حول فنِّ السرد نفسه، ومعنى الفعل السردي، وعلاقة الكاتب بما يسرد وعلاقته بالعالم. والعميق الدلالة في كل ما يثيره راوي الرواة هو أنه نقاش نقدي متطوِّر لمستوى محدد من مستويات النص الروائي هو المستوى الذي أسميه «**نظام الترميز**» في وجوه أساسية له. أي أن راوي الرواة لا يعيد إنتاج «الواقع» وسرده من منظور جديد، كما هي الحال في **الصخب والعنف** أو **السفينه** مثلاً، بل إنه يفعل ذلك جزئياً ويفعل ما هو أهم منه: ينقل التعامل مع المادة الروائية من مستوى **المرسلة** (Message) إلى مستوى **نظام الترميز** (Code). وذلك بالضبط ما كنت قد اعتبرته في دراسات سابقة **العلامة الحائزة للحداثة(**)**، وما أعتبره أحد القوانين الجوهرية في تطور الابداع الفني؛ أقصد أحد القوانين **الداخلية** التي تخصُّ العملية الابداعية نفسها والتي تختلف عن القوانين **الخارجية** التي تؤثر على تطور الأدب أو النص الأدبي بشكل عام. ولقد كنت طرحت هذا المفهوم في

(*) ويسمح مثل هذا التناسل بالتمييز بين «نص الحلول» و«نص الانفصام» في السرد الروائي.

(**) را. الصيغة المبدئية التي طرحتُ فيها هذه الأطروحة في ندوة عقدتها **فصول** عام ١٩٨٣، وردود فعل المشاركين في الندوة، لها. **فصول** (ع؟)
وكان المشاركون: جبرا ابراهيم جبرا؛ عبد الوهاب البياتي، أحمد عبد المعطي حجازي.

مناسبات عديدة وآمل أن يجد صورته المكتملة نقدياً في كتاب مستقل يشرف على الانجاز.

٢

في ذروة تجلي «الذاكرة المتصارعة» وانشراخ الذات العارفة إلى «المؤلف» و«راوي الرواة» يحتدم نزاع بالسلاح بين هذين الآخرين يبدو غير قابل للحل، لكن الوسطاء يتدخلون ويؤدي أولاد الحلال دورهم في المصالحة فتتمُّ. ويرضى «راوي الرواة» باستئناف دوره. كل ذلك يأتي في القسم الأخير من النصّ الذي ينقلنا إلى «زمن آخر»: الآن وقد تغيّرت الحياة ومرّ من السنوات نصف قرن، وطرأت التحولات الاجتماعية والقيمية والأخلاقية والعقائدية التي ولّدت وضعاً جديداً. المؤلِّف، في رصده لحفلة عرس ابن الطابع، يقدّم تفسيراً لما حدث: للتحولات التي طرأت، بلهجة تشي بالمرارة الساخرة وبما يشبه النَدْبَ للماضي الجميل: ماضي المشروع الوطني، والمقاومة ضد الاحتلال، والانشحان بالقيم الايجابية، الإنسانية الجميلة. وراوي الرواة ينتعظ معلناً ما يلي:

«لم يكن الأمر هيّناً في هذا الفصل، ساءت العلاقة بيني وبين المؤلف إلى حد القطيعة والتخلي عن التعاون والتنسيق، ولولا وسطاء الخير، لكان الذي يتحدث إليكم مباشرة، الآن، هو المؤلف، مواجهاً معضلات السرد والترتيب وتوزيع الكلام. والحقيقة أنني لم أقبل استئناف مهمتي إلا بعد موافقته على أن أحكي للقارىء بعضاً من خلافاتنا. ولأبدأ من عنوان هذا الفصل».

والخلافات على قدر كبير من الأهمية، ابتداء بمفهوم الزمن وعلاقة الماضي بالحاضر، وانتهاء بقراءة العالم الراهن وإمكانيات المستقبل. وإن هذا الانشراخ بين المؤلف وراوي الرواة لواحد من أجمل انجازات النص الروائي العربي الحداثي. وإنه لانشراخ عميق الدلالة، مجسِّد لبنية معرفية جديدة تحتل مساحة الوعي الآن. بنية معرفية مختلفة عن تلك التي سادت حتى أوائل السبعينات. ولقد جسّد البنية السابقة نص روائي ذو بنية متميزة قابلة للتحديد لعلها أن تكون بلغت ذروة من ذراها في الخيط الممتد من نجيب محفوظ إلى حنا مينه؛ أما البنية الراهنة فإنها تَجِدُ تجسُّدها الأكمل في البنية الروائية الجديدة، التي تبدأ بالخيط الذي يمده حليم بركات وجبرا ابراهيم جبرا وتستمر عبر جيل روائي باهر، وتنظم في مسارها نصَّ محمد برادة الجميل هذا وقد اكتست منه باضافات جديدة متميزة تزيد امتلاء اللحم حول هيكلها المتشكّل وتزداد به عافية ونضارة ونضجاً. والمكون الأكثر أهمية في هذه البنية الجديدة **علاقة جديدة مع الواقع نابعة من فهم جديد له**.

وسأكتفي من هذه العلاقة برصد خيط أساسي فيها: **هو رؤية الواقع بوصفه تعدداً وتبايناً واختلافاً وتعارضاً، لا توحُّداً وانصهاراً وتجانساً**. إنها النقلة من وحدانية الرؤية، ووحدانية الحقيقة، ووحدانية العقائدية، ووحدانية الفتح، إلى تعددية جديدة في الرؤية والعقائدية والفهم والحقيقة. وهي في الآن نفسه نقلة من قبول الوجدانية ورفض التعددية إلى رفض الوحدانية وقبول التعددية، ومن اليقينية المطلقة إلى اللايقينية ونسبية المعرفة والحقيقة.

إن انشراخ الذات العارفة لدى محمد برّادة انشراخ مشروع، لا يُتَّخَذُ منه موقف الرفض، بل تُعْلَنُ به مشروعيةُ الفرق والخلاف ويتبنى النص تقديم تفسير المؤلف وتفسير راوي الرواة. وهذا الانشراخ الحاد، ومشروعية الخلاف والفرق والتعددية، أحد الفاعليات المولِّدة لانشراخ الذات العارفة في النصِّ والمنتجة لرؤية الخلاف ومشروعيته في آن واحد، في علاقة جدلية بين الفاعلية المولِّدة والنص الناتج والفاعلية المولِّدة. وإنها لرؤية جديدة كانت تبدو لي آخذة في التشكل منذ بداية السبعينات (وقد أخذت بالتجلي لي شخصياً في نصَّيْن كتبتها في تلك الفترة: نص روائي هو **١٥ عاماً من حياة نفيل نادر** (ظهرت منه مقاطع في مواقف، ع ٥٣، ١٩٨٨)(*) ونص مسرحي غير منشور بعد عنوانه **شهرزاد تبحث عن بطل**). ولقد جاءت نصوص عديدة لتعمِّق هذه الرؤية وتنمِّيها في الكتابة العربية الحداثية، ويأتي نصّ برادة الجديد ليكون درة جديدة في تكوين تاجها المتوِّج.

٣

تتحول تعددية الحقيقة، ومشروعية الفرق والخلاف، في الوعي المنتج إلى مكوِّن جوهري من مكوِّنات البنية المعرفية. ومثل كل بنية، أو مكوِّن بنيوي جوهري، تجسِّد نفسها في مظاهر تعبيرية أخرى تنتظم العمل الابداعي كله. هكذا يتألق التعدد ومشروعية الفرق في تعدد الأساليب واللهجات واللغات في نصِّ برادة. بل إنه ليتألق في عنوان النص نفسه. إن ما يتضمنه الحضور والغياب اللذان أشرت اليهما سابقاً في لعبة النسيان هو ازدواجية العنوان وتعدديته: لعبة النسيان/ لعبة التذكر ومشروعية هذه

(*) بدأ ينكتب في فيلادلفيا عام ١٩٧٢ ولم ينكتب كله حتى الآن وقد قرأ قسماً مما انكتب منه الياس خوري عام ١٩٧٨ أو ١٩٨٠ (لم أعد أذكر. ولا جدوى من التذكر). وقال لي إنه مستحيل أن ينكتب كله ويكمل. ولم يكمل. كان على حق هذا الذكي الياس خوري.

التعددية. وللأمر تجليه في أساليب النص. نحن هنا بين أقطاب متباينة تسهم باحتشادها ضمن بنية واحدة في تجلية البنية المعرفية المولِّدة للبنية الروائية. بين **المناجاة**، بشعريتها وشفافيتها، كما يستخدمها الهادي في «زمن آخر» ناسجاً من فاس شبكة فتنةٍ وإغواء يفيض منها نبض الحياة وإيقاعها وروائحها، متوجهاً بالخطاب إليها في نجوى من النمط «أنا/ أنتِ»، وبين أسلوب السرد التقريري المباشر، الكلاسيكي، للحدث في ذاته وبتركيز على الحركة والفعل والنقاش والبهرجة المتجلية فيه في مشهد العرس، برزخٌ فاصلٌ فنيّاً. لكن بينهما في النص لا شيء: إنهما مقحمان تجاورياً تفصل بينهما كلمة «إضاءة» التي يستخدمها النص عادة ليقدم صوتاً تعليقياً هو في هذه الحالة صوت المؤلف الذي يرصد، بلهجة الجمع، أي مرافقاً القارىء، كما ترصد عدسة آلة تصوير سينمائية. وبين كلا «المناجاة» و«السرد التقريري للحدث» و«التوثيق» برزخ مشابه للبرزخ الأول. لكن التوقيت يستخدم في سياق واحد مع الأسلوبين الآخرين مقدماً «بلاغ بدون مناسبة» و«مذيع يصف مسابقة الجمال» و«مراسلة صحفية عن استغلال عين مائية بقرية» «دبدو» (اقليم وجدة) سنة ١٩٧٨. وما تؤكده هذه الأساليب المتباينة هو مشروعية الفرق والخلاف، وتعددية الحقيقة، وتعقيد الواقع وتشابكه واستحالة اقتناصه عن طريق التصور الكلاسيكي وحيد المنظور، وحيد الرؤية، للواقع وللسرد، ووحيد الراوي أيضاً.

ومثل هذا التأكيد هو ما ينتجه تعدد اللغات في النص: اللغة العامية الدارجة المغربية، واللغة العربية الكتابية (الفصحى). فنحن هنا أمام كونين لغويين متعارضين على كل المستويات: المستوى الصوتي، والتركيبي، والجمالي، وعلى المستوى الوظيفي ـ كل منهما ذو وظيفة متميزه في النص. غير أنهما يستخدمان بالدرجة نفسها من **المشروعية والاقرار** ليشكّلا نصاً واحداً وبنية دالة موحدة. إن النصّ يقرُّ التعددية اللغوية معترفاً بذلك بتعدد الحقيقة وتعقيد الواقع، ولا يتعالى على اللغة الدارجة أو يرفضها أو يقمعها عقائدياً. ورفضها وقمعها عقائدياً لا يختلف في شيء عن القمع السياسي الذي تمارسه السلطة لمعارضيها في الوجود الاجتماعي السياسي، الذي تشكّل البنية المعرفية المولدة لنص برادة نقيضه والذي يشن عليه النص هجوماً واضحاً في ثناياه وفي تكوين بنيته.

٤

كثيراً ما ننخرط في قضايا معرفية تستحيل إلى هواجس عميقة تتبلور أسئلة واعية تلحُّ علينا طالبة إجابة ما. وكثيراً ما ننخرط في قضايا معرفية تحتلنا إلى حد الهوس دون

أن تتبلور في صيغة أسئلة واعية محددة. غير أنها على مستوى عميق لا واعٍ تظلُّ تمور دون قرار وتتخذ، في تعبير ما عنها، صيغة سوى صيغة السؤال.

ونصُّ برادة يزدحم بالنمط الأول من الأسئلة ويسعى إلى تقديم إجابات نقدية وتحليلية (نفسية؛ علم - اجتماعية؛ سياسية. . . إلخ) عليها. غير أنه، أيضاً يزدحم بالنمط الثاني دون أن يبلور أسئلته الواعية.

من النمط الأول، السؤال الأساسي في النص: «كيف نحكي؟ هذا هو السؤال القديم الجديد. كيف - أنا راوي الرواة - أجعل رواتي يحكون انطلاقاً من تجارب خاصة وأحداث عامة، واعتماداً على ما هو معتبر هاماً أو فاقداً للدلالة. . .» (ص ٥٤).

والنص مسعى وحصيلة للاجابة التي يقدّمها المؤلف لهذا السؤال الجوهري.

غير أن ثمة سؤالاً آخر بلورته في القسم الأول من مقالتي هذه لا يبلوره نص برادة، مع أنه يحتوي ما هو عميق الدلالة على أهميته: **«كيف نعرف ما نحكيه من أجل أن نحكيه؟ وهل نعرف ما نحكيه؟ هل نعرف الحقيقة؟ هل نعرف العالم؟»**

يدرك نصُّ برادة أن سؤالاً ما من هذه الشاكلة ينبغي أن يبلور ويطرح. لكنه لا يبلغ مرحلة بلورته وطرحه. يقول راوي الرواة ما يشعر بذلك:

«قال الكاتب أشياء كثيرة، غير أنني حسمتُ الموضوع - دائماً يجب أن يكون هناك من يحسم -، بأن المسافة القائمة دوماً بين المعيش والمتخيَّل والمكتوب والمحكي، تؤكد أن الأحداث والحياة بصفة عامة، تجري على أكثر من مستوى، متداخلة متشابكة. . . مفهوم؟ وإذن، سيكون جهداً ضائعاً أن نعمد إلى إيهام القارىء بواقعية ما نحكيه» (ص ٥٥)؛ ويبتطنّ هذا المقطع إدراك لأهمية السؤال الذي صنعته أعلاه. كما يتضمن فصل آخر من لعبة النسيان إثارة حادة للمعضلة في غياب للوعي النقدي لإعضاليتها.

ففي «زمن آخر» يصف المؤلف العرس بتفاصيل زاخرة، كما يدوِّن اتجاهات النقاش الحاد الدائر بين مجموعة من الشباب، والحوارات الدائرة بين أطراف مختلفة، ويلخِّص أحياناً بعض الأحاديث دون تدوين لها دقيق. وينذر المؤلف لهذا العمل عدداً كبيراً من الصفحات، نسبياً (١١٦ - ١٣٠ ثم ١٣٠ - ١٣٥ من منظور راوي الرواة). ونعتبر ما ينقله المؤلف، طبعاً وبداهة، صحيحاً. نعتبره «الحقيقة. نعتبره «المعرفة السليمة المكتملة» التي يملكها المؤلف بوصفه كاتباً يملك خيوط اللعبة كلها والذات العارفة الكلية. لكن في زحمة هذا كله، تبرز مواقف متشكِّكة فيما يقال. ثم يتابع المؤلف: «والحديث

أشبه ما يكون بنغمة زائفة لأن لا أحد يتكلم حقيقة بما يعتقد... ويسقط على رؤوسنا السؤال القاصم الذي صنعته سابقاً. إذا كان «لا أحد يتكلم حقيقة بما يعتقد» حقيقة. فأية قيمة لكل ما سرده المؤلف من أحاديث متبادلة ونقاشات؟ وإذا كان «لا أحد يتكلم حقيقة بما يعتقد» **فمن أين عرف المؤلف هذه الحقيقة؟** كيف أدرك أن الناطقين ينطقون بما لا يعتقدونه؟ **وما هي الحقيقة، إذن؟ ما هو الذي يعتقده كل أحد منهم؟ وهل نحن قادرون على معرفته؟ ومن نحن؟**

المؤلف، إذن، لا يروي الحقيقة. هو يعرف أن ما يرصده ويرويه ليس الحقيقة (ولا يخبرنا كيف عرف ذلك) **لكنه لا يعرف ما هي الحقيقة فعلاً**. وذلك هو الأهم الأدل.

ومثل هذه النتيجة تضع فعل السرد كله في موقع إشكالي لا يعلم أحد ما تكون عواقبه.

كيف عرف المؤلف الحقيقة؟ هل عرف الحقيقة؟ لماذا لم يسرد الحقيقة؟ لماذا سرد ما هو ليس حقيقة؟ من يعرف الحقيقة؟ ما علاقة ما سرده المؤلف فعلاً بالحقيقة؟ أي: هل يملك ما سرده المؤلف، وهو ليس الحقيقة، أية قيمة على مستوى دلالة النص، على مستوى **العلاقة بين النص والعالم**؟ ثمة، طبعاً، دلالة مباشرة هي أن الناس يقولون ما لا يعتقدون. لكن هذه دلالة محدودة يمكن أن ينتجها النص بجملة واحدة، فلماذا يسرد المؤلف **«ما لا يعتقدون»**؟ هل نحن الآن في وضع معرفي جديد يسمح بالقول إن الزائف هو جزء من الحقيقي؟ إن ما هو ليس حقيقة يمتلك، أيضاً، القدرة على الدلالة بالطريقة نفسها التي تفعل بها الحقيقة؟ أم أن الزائف الذي يسرده المؤلف يجعل محالاً علينا أن نكتشف حقيقة العلاقة بين النص والعالم؟

٥

أنا لا أعرف(١).

أعرف فقط أن نص برادة بهذه الصورة. لكن، دون صياغة نظرية واعية، يؤكد أهمية أسئلتي القلقة: هل نعرف العالم؟ هل نعرف الحقيقة؟ كيف نعرف ما نريد أن

---

(١) أنا كمال أبو ديب الذي يقرأ، المتلقي، والذي يعرف أشياء كثيرة ومتنوعة جداً، لا أعرف. وأنا لا ألعب لعبة بلاغية، أو إيهامية، أو أتفذلك. أنا الحق أقول لكم لا أعرف. وعلى هذا أوقع مقسماً بربّ البيت وربّته أيضاً. بل وبأربابه جميعاً. بيتنا أقصد.

نسرده أو ما نسرده فعلاً؟ وما هي العلاقة بين النص والعالم، النص والحقيقة؟
أجيبكم؟

لا أعرف. لا أعرف. لا أعرف.

ثلاثاً.

٦

يشكل إبهام الذاكرة، وغموض العلاقة بين المعيش والمتخيَّل، منبعاً من منابع التعددية وكثافة الواقع وتعقيد قراءة دلالاته في نصّ بّرادة. وتغذّي ذلك كله لغة تمتلك في العديد من جوانبها وحالاتها درجة عالية من الالتباس واللبس والكثافة. وبين هذه الحالات حالة عنوان النص نفسه، في جانب آخر منه غير الجانب الذي ناقشته سابقاً. ما الذي يعنيه العنوان؟ ما هي طبيعة الاضافة فيه؟ ما هي، بلغة أصبحت سقيمةً، بنيته العميقة؟ (وإذا كانت سقيمة، فلماذا استخدمها؟ هل صار السُقْم امتيازاً؟).

إن عبارة مثل «غلاف الكتاب» تعني «الغلاف الذي يضمُّ الكتاب» وعبارة مثل «عشق النساء» تعني أمرين مختلفين: «أن يعشق المرء النساء» و«أن تعشق النساءُ أحداً». فإلى أي النمطين تنتمي لعبة النسيان؟

ثمة احتمالان: (على الأقل؛ أو أكثر إذا شئتم)

١ً ـ هناك لعبة اسمها لعبة النسيان، وثمة الآن من يلعب هذه اللعبة [النسيان ملعوب].

٢ً ـ إن النسيان يقوم بلعبة [النسيان لاعب] وهذه اللعبة غير محددة في العنوان. هل سيقوم داخل الكتاب، متنه، بتحديدها؟ من يدري؟

وهل هناك من طريقة لإقرار أحد الاحتمالين ونفي الآخر؟

لا.

وهذه الـ «لا» جزء من البنية المعرفية المولِّدة للنص. رؤية الاحتمالات والتعدد في الشيء الواحد أو ما يبدو شيئاً واحداً؛ ازدواجية العالم والأشياء؛ ازدواجية التفسير وتنازع المؤلف وراوي الرواة على «المرويّ» وعلى «معنى المرويّ». أستغرب تماماً ألا يكون راوي الرواة قد أثار قضية العنوان في صراعه مع المؤلف وقدّم تفسيراً له يغاير تفسير المؤلف.

لكان محمد برادة بلغ بإيهام واقعية راوي رواته واستقلاليته عن كلا المؤلف ومحمد برادة درجة قصوى. لكن لعلة لم يعِ ذلك. محمد برادة، أقصد، لا راوي الرواة. أم تراه ـ الأخير ـ وعى المشلكة وأثارها فقمعه محمد برّادة لمرّة أخيرة؟ من يعرف؟ بل كيف نعرف؟ ثم من هذه الـ «ن» التي كررّتها (أنا كمال أبو ديب) كل هذه المرّات؟

تبعاً للاحتمال (١ً)، ثمة لعبة اسمها لعبة النسيان، وثمة من يمارسها. ينتعظ السؤال: من يلعب اللعبة؟ ولماذا يلعبها؟ ما هي اللعبة؟ النص لايجيب.

وتبعاً للاحتمال (٢ً)، يلعب النسيان لعبةً. وينبثق السؤال: ما هي اللعبة؟ لماذا يلعبها؟ مع من يلعبها؟ والنص لا يجيب.

بل إن النص يجيب إجابات متعددة، احتمالية. وذلك يغذّي أبعاده الأساسية التي أحاول أن أبلورها ـ وهي تعصى ـ في هذه المقالة.

أم أن ثمة لعبتين: واحدة هي **لعبة تذكر**، نمارسها نحن: المؤلف، راوي الرواة، والشخصيات. والأخرى لعبة محو وعفاء يمارسها النسيان ضد ذاكرتنا؟

٧

ثم ينتعظ، بصلابة وقوّة، السؤال الأخير الذي لا سؤال لي بعده:

لماذا كان ذلك كله «لعبة»؟

اللعبة قواعد وقوانين خارجية. شيء يقع خارج ذواتنا؛ نعرفه، نعرف قواعده، ونمارسه. أو يمارسه النسيان. أو كلا الأمرين. لكنه في كل الحالات، خارجيٌّ، قواعديٌّ، قصديٌّ، واعٍ ويقيم مسافة بين X وY.

هل نصُّ برادة كذلك؟

نعم ولا.

كما يمكن أن تتوقع، إجابةً على سؤال يتعلق بنصٍّ كهذا النص: الانشراخي، التعارضي، التناقضي، الضدّي، القابل لِـ وغير القابل لِـ. . . المتعدِّد ـ الواحد.

نعم. لعبة

و.

لا. ليست لعبة.

بل شرط إنسانيٌّ شديد التعقيد. بالغ الفجيعة. جميل، مع ذلك.

مثل النصّ الجميل الذي هو عنوان له.

III ـ ثقوب الحكايات وب ص ب ص ة الراوي
من حبائك برادة إلى ثقوب الياس خوري

نصّ   على   نصّ

الياس خوري/ الراوي الذي لا يعرف ما يريد أن يرويه

لا يعرف ما   يرويه

يعرف ما لا   يرويه

لا يريد أن يعرف ما لا يريد أن يرويه

لا يريد أن   ما لا يريد أن

يعرف   ما   يريد أن

يعرف   ما لا

يعرف   ما   يعرف

يعرف   ما لا   يعرف

ويقوّض نصّه ويفككه   دون أن يركّبه(*) ويبنيه أصلا

لكنه مع ذلك يصرّ   على أن يبحث عن غاندي الصغير

حيث لا يمكن أن يجده

دون أن يملك حتى مصباح ديوجينس

في مرايا متعددة

تجلو الوجه الواحد

(*) والشدّة لا تقيّد القراءة. بوسعكِ (من أنتَ؟) حذفها. لتكن مشيئتكَ.

وهو يحمل مرايا كثيرة ووجوهاً كثيرة

واهماً أن الكثير واحد و الكثير الحق الحق أقول كثير

من كمال أبو ديب

لكنها قد تنجز دراسة تكتب وقد لا تن

كما هو مشروعنا المشترك وحداثتنا المش

لأنني، أيضاً، لا أعرف ما أريد أن أكتبه
ولا أعرف كيف أدبّجه
في صيغة محكمة مسرودة

سرد درع السموأل (بل لعله لم يكن السموأل؟) من يعرف؟ (وتاريخنا مليء بالثقوب والحكايات المزيفة).

هل سألت عن السرد، وما أدراك ما السرد؟ وهو في العربية رحمها الله

سرد درع وسرد حكاية

في زمن لم يعد أحد يعرف فيه

كيف يسرد درعا

او كيف

يسرد

ح ك ا ي لقد سقط زردة

وأيم الحق إن ثمة لسرا بين الزردة والسردة

لم يعد يعرفه الذين ينبغي (لكن من يحدد ما ينبغي؟)
أن يعرفوا

من أجل أن يسردوا فيزردوا غاندي الص ير

أو

غاندي الك ير

تراك ترى الثق و ب؟
نسيت إسقاط و لكي يكتمل الثقب. تراك ترى كيف يكون الإسقاط
اكتمالاً و

كمالا ؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟
؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

؟

؟

؟

هامش هام على المتن المفقود/ غير الموجود

هل لاحظت يا الياس(*) أن إسقاط و من الثقوب لا يحدث فراغاً بل ثقباً فقط ويبقى المعنى واحداً؟

مثل هذه أيضاً

جرّب هذه اللعبة مع ثقوب حكايتك لترى سحرها.

في العدد القادم** ~~سوف~~ قد أرسل لك رؤوس أقلام (سأقطعها قطع أعناق الحجاج) أما بقية الرؤوس فسأضعها في علبة (يقطر منها القاني) تصلك بالبريد المضمون!!! (عندنا يقولون المسجّل).

تواريخ وأمكنة

صافيتا/ صنعاء الدوار الأول	حدث ونشر ١٩٨٨ ـ ٨٩
صنعاء/ صنعاء الدوار الثاني	١٩٨٩
نيويورك/ اكسفورد الدوار الثالث	١٩٩١ ـ ٩٢
وبانتظار الدوار الرابع	؟؟؟؟؟؟؟

(**) غيرت رأيي بعد يومين، وقررت أن أرسلها لك في هذا العدد. كاف.

رؤوس أقلام مهداة إلى المسكين غاندي الذي لم يرحمه أحد في حياته وها أنذا أرحمه في مماته.

(*) لم يعرفك أحد أيها المسكين. حتى الياس خوري الذي أملت أن يحكي حكايتك ويمنحك عزاء (مع أنه عزاء فارغ تماماً من المعنى) الخلود لأنك صرت مسروداً في نص (رغم أنه نص غير مسرود. راجع المعنيين اللذين أشرت إليهما أعلاه للسرد: هنا أنت بالمعنى الأول والنص بالمعنى الثاني؛ لكن الحقيقة (هل هناك حقاً حقيقة؟ انك تستطيع أن تقلب العملية فتصبح أنت المسرود بالمعنى الثاني وال الخ أترك التتمة لذكائك ليملأ الثقب كما تركت أليس للياس خوري أن يملأ ثقوبها. وهل يعقل أنه في كل تلك الليالي التي قضاها معها تحكي له عن الكذا كذا لم يملأ لها حتى ثقباً؟ إذا كنت أنت قادراً على تصديق مثل هذا الكلام لأنك ضيعجي بسيط فأنا لا أصدق أنا أعرف الياس خوري وشيطناته أكثر منك. مرة كنا معاً في هيوستن. . . لم تسمع بهيوستن؟ في أميركا من المكان الذي جاء منه القسيس ودخل على أي حال لا أستطيع أن أخبرك بالحكاية. لا: أنا أعرف الحكاية لكن لا أستطيع أن. . مش متل الياس خوري اللي ما بيعرف الحكاية ومع زلك بيحكيها وما قلتلّك «وَيَسْرُدُها» منشان ما تقلي «وشو يعني ويسردها يا أستاذ؟»)

** في رحلة غاندي الصغير يبلغ الانفصام والتشظي حداً أقصى لهما. والتشظي هنا لا يضرب العالم فقط، بل يضرب أيضاً الحكاية ذاتها. بل إنه ليضرب الراوي ذاته كذلك. الحكاية متشظية لا تمتلك انسجاماً داخلياً ولا تخضع لقوانين التشكيل السردي والتناسق الداخلي بل إنها لا تتشكل بالمعنى الفعلي للكلمة. وليس هناك حكاية مركزية وكلما أخذت حكاية تتناسج وتقترب من حافة أن تتمركز تُضْرَب أو تُعَرْقَل أو تُبْتَر وتَقْتَحِم الحلبة حكاية أخرى تبدأ بالانتساج كأنها في طريقها إلى التمركز لكن شذرة من الحكاية الأولى أو شظية من حكاية جديدة تخترقها وتقطع نعم كما كانت الشظايا تضرب جسد بيروت عشوائياً ودونما قانون أو منطق داخلي قابل للبلورة (سوى منطق بيروت الداخلي الذي أعجز عن فهمه).

** غير أن الراوي ذاته يتشظى وينقسم وهو راو لا يعرف الحكاية وليس لديه من وسيلة لمعرفتها. يستمع إلى ما ترويه له أليس ويدوّنه لكن أليس تخبره أنها تكذب في كل ما روته. وهي ليست ثقة على كل حال بالمعنى الذي نسبه الأجداد للثقات الذين أخذوا عنهم ما دوّنوه هكذا تنعدم امكانية معرفة الحكاية ومع ذلك يستمر الراوي يروي كأن الحكي في ذاته غرض الفعل الروائي اما أن يكون ما يُروى حقيقياً أو غير حقيقي، وأما إيهام أن ما يُروى حقيقي، فلم يعد أمراً يستحق أن يُعْنَى به أحد.

** بمعنى من المعاني، ليست رحلة غاندي الصغير موتاً لغاندي الصغير فقط من

حيث هو نقض لمفهوم البطل الروائي بـل هي أيضاً مـوت للمؤلف الراوية من حيث هو مشروع للمؤلف كلي المعرفة كلي الحضور كلي السلطة. أي أنها في الواقع موت للفاعل كما أنها موت للفعل وهي بهذا تصل نقطة تأوج لمسار كنت قد وصفت تبلوره الأول في دراسة لرواية هاني الراهب ألف ليلة وليلتان قبل ثلاثة عشر عـاماً، مـع فارق جـوهري هـو أن اللغة في رواية الراهب انتزعت دور البطولة من الإنسان، أما في غاندي الصغير فإن اللغة نفسها تتشظى وتنقسم وتتضاءل وترفض بعناد أن تحتل مركز الفعل الروائي وتتـوج نفسها بطلاً فاعلاً. هنا عالم بلا أبـطال. عالم الأصوات الصغيرة واللغـات الصغيرة والحكـايات الصغيرة والموت الصغير؛ وهو ليس عالم غانـدي الصغير فقط، بـل عالم الصغـر نفسه. لم يعد أحد أو شيء أو كلام أو أسلوب بما في ذلك الراوي والمؤلف كبيراً. لقد انتهى كل ما هو كبير. حتى إسرائيل الكبيرة في العالم تبرز هنا هامشية صغيرة طـرفية. ولا تبـدو أميركـا أكبر من ذلك بكثير بل تندرج هي أيضاً في مطاوي عالم الصغـر الذي ينـدرج فيه اليـاس خوري الروائي أيضاً. تختفي البلاغة والنسج المتأنق والشعرية اللغوية والعربية السلسلة، ولا يتألق مقطع واحد بالجماليات التي يتـألق بها إنشـاء برادة في المقـاطع التي أشرت إليهـا من روايته.

** يسكن عـالم النص بشر مـرضى أو معـوقـون أو مشـوهـون أو مسحـوقـون أو صائرون إلى ذلك؛ إنه عـالم البشر العاديين الذين لا يملكـون من سبيل لتغيـير العالم ولا يقطن أرواحهم هاجس تغييره. لقد انتهى عهد الأبطال العقائديـين وآلهة الفعـل وأرباب التحديث وأصحاب الرسالات الكبيرة وانتهى عهد القادة والأنبياء ليحـل عهد أليس التي لا يعنيها من الديكتاتور شيئاً إلا ما يفعله فيها في دامس الظلمة مقابـل أجرهـا. لكن من قال إن هذه الحكاية صحيحة وإننا نستطيع أن نقرأ فيها دلالات على عالم أليس أو اليـاس خوري؟ إنها كذبة أيضاً. معليش، فنحن نعيش في عالم أصبحت دلالة المختلَق والمتخيَّـل والمكذوب فيه أعمق وأدل وأصـدق (هه؟ كيف يكـون المكذوب أصـدق؟ إسألـوا أليس، فأنا لا ذنب لي في ذلك، يقول كمال أبو ديب متبرئاً من عقابيل الأمـر) من دلالة الـواقعي الحقيقي الذي جرى. لقد تغير العالم ولم يعد ما يجري هو الدالّ بل ما لا يجري ما نختلقه ونرويه ونقول ونحن نرويه إنه مختلَق كاذب.

** ينبع النص من بئر الموت ومن بؤرته. كل فصل يتأسس على لازمـة هي الموت والكـذب واللايقينيـة ثم يتكرر كـل شيء في حركـة لولبيـة لا تسمـح بتنـامي الأشيـاء أو الأشخاص بل تسمح فقط بتطاولها في زمن القص. تفرغ الحـركة من دلالتهـا على النمـو

وتصبح مراوَحة في المكان أو تفريعاً على التكرار أو تأكيداً للموت والعاهة. وكذا هي الحركة في العالم الذي نعيش فيه ـ إنها فعل لا يبني بل ينقش آثاره في العالم متناثرة لا غرض لوجودها ولا تحكمها قوانين النمو العضوي التي حكمت العالم الذي اندثر. لقد انتهى زمن نظريات الحداثة الذي اقترن فيه مفهوم الحركة في الزمن جذرياً بمفهوم التقدم. وفي مقابل عالم الوثوقية واليقينية اللتين منحتا كاتباً مثل حنا مينه أو نجيب محفوظ القدرة على السيطرة الكلية على النص وأبطاله ومسار حركة الزمن فيه، فإننا هنا في عالم يخلو من أي شكل من أشكال اليقينية (سوى اليقين باللايقينية) ويدفع دائماً باتجاه تدمير ما يبدو يقينياً والتشكيك في كل ما يبدو نهائياً. ومن هنا فإن نص الياس خوري يرفض مقولته الذهنية المتضمَّنةفي اقتباسه لابن عربي. في نص ابن عربي تتعدد المرآة لكن الوجه واحد أي التعدد هو تكاثر وهمي للواحد (ويؤكد هذه الوهمية قول ابن عربي «تعددت المرآة» لا «تعددت المرايا». فاليقينية مطلقة. أما النص نفسه فإنه يكشف الكثرة والتعدد والتنوع بمعنى حقيقي: الوجوه كثيرة والمرايا كثيرة. وبهذا المعنى فإن نص الياس خوري يقوّض نفسه ويفككها، لأنه ينقض ما يظن مؤلفه أنه يقوله. ومثل هذا التناقض في جوهر الكتابة.

** التقويض، إذن، فاعلية أساسية من فاعليات نص الياس خوري: لِنُضِفْ ما يتقوض لنرى ذلك: أولاً تقويض المؤلف وتفكيكه، فالنص كما أشرت يقوض المؤلف ويفكك صورته الطاغية في تاريخ الكتابة: صورة المؤلف كلي الحضور، مطلق السلطة، كلي المعرفة الذي يكرر فعل الخلق الأول: خلق الله لآدم ومعرفته بكل ما هو فيه وله وعليه ومعرفته لمسار حركته، ليبرز النص بدلاً من ذلك مؤلفاً مشكلته أنه لا يملك السيطرة على ما يرويه، بل انه لا يعرف ما يرويه.

** تقويض العالم وتفكيكه، فما يبدو عالماً متماسكاً مليئاً باليقينية والعقائدية والوثوقية يتداعى ويتهاوى: إن عالم النص هو عالم العدم واللاشيء، لا شيء ينمو أو يتنامى أو يثمر حتى إذا نما، الزمن لا يتقدم باتجاه الانجاز. كل شيء يسقط ويتساقط ويتفكك، وليس ثمة من مركز، لا مركز مكانياً أولاً ولا شخصية مركزية ثانياً ولا حبكة مركزية ثالثاً ولا راوياً مركزياً رابعاً. كلما بدا أن حبكة تأخذ بالانعقاد والاتجاه لاحتلال مركز المسرح، نسفت وهلهلت وأخذت حبكة أخرى تنازعها وتنتزع منها مركز المسرح لكن لا لتكتمل وتبرز بل لتتداعى هي أيضاً وتفسح المكان لحبكة متشكلة أخرى. بهذا المعنى، فإن السرد لا يقلع إلى الفضاء ولا يرفرف عالياً بجناحيه ولا يصل إلى نقطة اكتمال

واغلاق. كل حبكة كل سرد يبدأ من نقطة اغلاق ومن مغلق أو نهاية هي الموت.

وما أقوله يصدق على الراوي أيضاً وعلى الأشخاص. كل الأشخاص يصابون بالجنون أو الموت أو الانهيار أو هم كذلك أصلاً عند نقطة البدء. لكن ما أقوله يصدق بشكل خاص على اللغة، فاللغة لا تكتسب دور البطل أو تحتل مركز الخشبة. اللغة أيضاً لا تقلع محلقة بل تحوم قريبة من الأرض، إنها حلزونية ومملة وتكرارية. وتَتَبأّر اللغة في اللازمة التي يفتتح بها كل فصل من الفصول، لغة حلزونية، تكرارية، تعلن الموت ومنه تنطلق لتنتهي بموت من نمط أو آخر. ثم إن اللغة كما قلت سابقاً تتوزع وتتنازعها لهجات ومستويات مختلفة إنها لغة منشرخة منشطرة بين العامية والمتعلِمَّة والفصْيحى (تصغيراً للفصحى)، تقطع كل مستوى منها بعد تشكله بقليل مستويات أخرى. والراوي لا يتحرك في نطاق نظام لغوي منسجم متناسق، بل تختلط لديه الأنظمة اللغوية والمستويات، وهو يروي بلغة وينطق متحاوراً بأخرى. إن نص غاندي لغات شتى وشتات لغات. وكذا هو العالم الذي يخلقه والعالم الذي منه يفيض وعنه يصدر. وهكذا فإن أزمة فعل الكتابة متعددة الوجوه مضاعفتها، ومن هنا كانت الكتابة مليئة بالثقوب كما يعلن النص.

** يفعل النص عبر تضاربه وتشابكه وتفاعله مع نص غائب، بل مع نصين غائبين: الأول هو نص الياس خوري الآخر متمثلاً في مجمل كتاباته عن الحرب اللبنانية، والثاني نص العالم أو العالم من حيث هو نص. ففي عمل كاتب يحتشد بالحرب الأهلية منذ كتب **الجبل الصغير**، وفي عالم يحتشد بالحرب الأهلية والحرب ضد إسرائيل، تخلق الرواية عالماً هو في آن واحد داخل هذين العالمين وعلى الهامش منهما. إن الحرب تمس الجميع بشكل أو بآخر، ومع ذلك فإنها ليست قائمة في النص بل يمتلك حضورها طابعاً شبحياً أو طيفياً نائياً، وذلك يستحضر النتوء الطاغي للحرب أو طغيانها الكلي في أعمال الياس خوري الأخرى ليبرز عن طريق التعارض والغياب بإزاء الحضور رؤية مغايرة لما ساد في الماضي لا للحرب فقط بل للإنسان. في **الجبل الصغير** بشر يقاتلون بإيمان عقائدي جبروتي؛ وهنا لا أحد يقاتل ومع ذلك فإن الحرب تقتل. هنا لا أبطال أو مناضلون، بل سلسلة من الحيوات الإنسانية الهامشية ترصد بكل ما فيها من عادية ومشكلات يومية حقيقية وهي تتشكل على الأطراف لكنها مع ذلك ضمن هذا العالم وذلك السياق التاريخي الذي تصنعه الحرب.

** هكذا لا يكون فعل الكتابة سعياً لتجسيد السياق التاريخي واللحظة التاريخية

أو لتقديم تمثيل مباشر لهما، بل إنه لإقصاء وإبعاد لهما، واكتفاء بمنحهما حضوراً ظلياً نائياً. إن فعل الكتابة انحراف عن العالم وليس غوصاً فيه كما كانت الكتابة العربية السردية حتى الآن. ومن هنا فإن علينا أن نعاين العلاقة بين النص والعالم لا من منظور نظريات الحضور، كما تفعل المناهج المرتبطة بالماركسية من لوكاش إلى غولدمان وايغلتن ومحمود أمين العالم، بل من منظور الانزياح والغياب. لكن ميزة نص خوري أنه لا يصل من الانزياح إلى النفي الكلي والكتابة خارج اللحظة التاريخية كما يفعل روائيون آخرون غربيون خاصة، بل يكتب على هامش العالم الحاضر وفي مدار تماس معه بشكل يسمح له باحتراز حيز خاص به لصيق بالعالم لكنه قادر على الحركة بدرجة عالية من الاستقلالية والحرية عنه.

** يتحرك سرد الياس خوري حركة حلزونية، تكرارية، ويحقق تقدمه من خلال آليتين: التكرار، ثم الاضافة الجزئية للمكرر، كأننا أمام خلقات دائرية تنبع كلها من النقطة عينها. وهكذا تكون حكاياته متصلة/ منفصلة في آن واحد دون أن تنضوي أي منها تحت الأخريات ـ كما هو القص في **ألف ليلة وليلة**. إن حكايات خوري تنتمي كلها إلى السياق التاريخي نفسه، بيد أن كلاً منها تتناول من هذا السياق حيزاً خاصاً بها وتمتاح منه بطريقة مباينة للأخريات. فهو لا يروي حكاية تتقدم بصورة خيطية إلى الأمام دائماً، بل يروي بطريقة من يتقدم خطوتين ويرجع خطوة إلى الوراء، عائداً إلى البدء دفعة واحدة من آن لآخر، مبتكراً نهجه الخاص في السرد ومجسداً بنية معرفية مغايرة تماماً للبنية المعرفية التي انتجت الكتابة الروائية العربية حتى الآن.

** أخيراً، يقوض نص الياس خوري نفسه على صعيد بالغ الأهمية: ففيما يكرر الراوي في مناسبات عديدة أنه لا يعرف الحكاية، مضمناً موقعه لمقولة تدمير سلطة الراوي أو المؤلف، فإن أبرز حضور فعلي في النص هو حضور الراوي. ولا يبقى في النص من اللغات الساردة أو الشخصيات أو الإشكاليات لغة أو شخصية أو إشكالية تفوق نصاعة حضور لغة الراوي والإشكاليات التي يواجهها من اكتشاف الحكاية إلى صعوبات السرد الروائي. إن المعضلة التي تبقى من نص الياس خوري ليست معضلة غاندي أو أليس أو المجتمع الذي يتحركان فيه بل معضلة الراوي نفسه. وكلما حاول الراوي تقليص أهمية دوره، كلما ازداد حضوره قوة ونصاعة وطغياناً. إنها في النهاية لعبة الوعي الفوقي الانفصامي التي تخفق في حل مشكلة الوعي التحتي الحلولي.

** التعددية في النص خصيصة بارزة له. يتعدد النص على مستوى الراوي الذي

يروي حيناً بضمير الأنا المفرد وحيناً آخر بضمير الجمع نحن. ويتعدد الرواة، كلٌّ يروي كما كان تقليد الحكاية في ألف ليلة لكن دونما علاقة انضواء، أي دون أن تكون اللعبةُ البلاغية التي تولِّد السرد الجديد وتسمح لراو آخر بالبروز لعبةَ الشهادة والاستدلال. في تعدد الراوي عند خوري لا يتناسل الرواة واحداً من آخرين بل يتجاورون ويقفون منفصلين كلٌ على مزبلته يصيح. وكذا هو العالم. وكل الحكايات تشترك في أنها جميعاً تمتلك عنصراً ما من عناصر الكذب وانتفاء الصدق ووجود الثقوب فيها. هكذا يصبح الحكي والكذب عنصرين متلازمين وجودياً.

وينبلج السؤال: لكن كيف نعرف إذن ما حدث إذا كان ما يروى كذباً؟ وما دلالة ما يروى إذا لم يكن هو الذي حدث فعلاً؟

ويعود الدوار رابعة.

ثم خامسة

إذ يصدمنا سؤال آخر، بل سؤال الأسئلة كلها: هل ما نواجهه ونعيه تفتت وتشظٍّ، أم هو تعدُّد وتكاثر وتنوع؟

وهل نعرف كيف نميز بين هذا وذاك: بين التشظي والتعددية؟ هي ذي تعدديات (لاحظ أنني لا أقول تعددية، فالتعدد أيضاً ليس واحداً بل متعدداً. هه هه!!!!) الياس خوري، بعضها، على الأقل ـ وتعددياتي أنا كمال أبو ديب الذي يرى الواحد اثنين ويرى الأمر نقيضه ويسمى الظاهرة الواحدة (أو ما يظنه ظاهرة واحدة وقد لا يكون كذلك بل تكون ظواهر متعددة) تعدداً أحياناً وتشظياً أحياناً أخرى (بفتح الهمزة وضمها، من أجل مزيد من التعدديات)

** منذ العنوان يتعدد نص الياس خوري: فهو رحلة غاندي الصغير، لكن النص يأتي ليكشف أن غاندي ليس صغيراً وأنه لم يرحل وليس هناك رحلة وأن النص ليس عن رحلة غاندي الصغير هذا بل عن عشرات الأشياء الأخرى والأشخاص الآخرين ورحلاتهم التي ليس بينها إلا رحلة واحدة حقيقية. ما تبقى دورانات ومراوحات في المكان. أي أن تعددية خوري تبرز في تعدد الحكايات، فليس هناك حكاية مركزية (ها أنذا أكرر ما قلته سابقاً). نظن أولاً أن حكاية غاندي هي الحكاية المركزية، لكننا نكتشف أن المؤلف يكذب علينا كما تكذب أليس عليه. كل الحكايات على القدر نفسه من المركزية أو على القدر نفسه من الهامشية، تبعاً للمقاييس التي تقيس بها حضرتك

الأشياء (حضرتك مين؟ القارىء؟ من هو القارىء؟ أنت؟ من هـو أنت؟ لاحظ الطريقة العجيبة التي أسأل بها الحاضر المخاطب باستخدام ضمير الغائب. لكن من قال إن المخاطب حاضر؟ هذا وهم الحضور لدى النحاة كأنك لا يمكن أن تخاطب الغائب؟ كيف خاطب المتصوفون الله، وغيرهم أيضاً؟ أم تراه وهمي أنا؟) حكاية أليس، حكاية أمين، حكاية المدينة، حكاية الحرب كلها تتزاحم لتحتل مكانة الأكثر مركـزية أو الأكـثر هامشية في اللحظة نفسها والآن ذاته. إن الحياة الحقيقة (من يعرف الحياة الحقيقية؟) لا تنشر أوراق حكاية واحدة في أية لحظة تاريخية، بل هي أسراب هائلة من الحكايات التي تجري (أو تركض أو تزحف أو تهرول) في مسارات متوازية أو متقاطعة أو متعارضة أو لا عـلاقة بينها في اللحظة الـواحـدة. وفيما كـان النص الـروائي السـابق يعـزل واحـدة من هـذه الحكـايات ويبلورهـا فإن النص الحـداثي يترك لأكـبر عـدد ممكن أن ينكشف ويجـري (أو يهرول أو . . . الخ.).

** تكشف الحكاية أن الزعيم الأحد وطواط مشبوح أجوف يحتشد بالعقد النفسية الناهشة ويعيش حيوات متعددة بـوجوه متعـددة وي (لكنني لا أشعر الآن بـأية رغبـة على الإطـلاق في مناقشـة هذه الشخصيـة الكريهـة فأنـا أكره كـل الزعـماء الأوحدين بـل كـل الأوحدين ويقززني الحديث عنهم. لِنَصْ. . لأصْ. . نِتْ، إذن).

** قلت إنه ليس في النص بطل، لكن ذلك غير صحيح ومثقوب قليـلاً، وقريب من طريقة أليس في الكـذب. إن الحياة ذاتهـا هي البطلة، المكـان والبشر الذين يكـذبهم علينا الياس خوري هم البَ. . . (أبْ) طَ (ا) ل لأنهم يبقون. رغم كـل ما في الـوجود من مـوت، فإن المكـان والبشر، لا الأفراد، يبقـون. وهـذه هي بـطولـة المكـان والبشر: القدرة، رغم كل شيء، على البقاء. يبقون في الواقع الفيزيـائي ويبقون فينـا: نسربلهم بعـطفنا ومحبتنـا، لا نلعن كذبهم أو لا أخـلاقيـة سلوكهم بـل نحبهم. ذلـك هـو البقـاء البطولي الوحيد في النص. وإنه لأي بقاء. . . .

** أخيراً الراوي ليس بطلاً، إنه لايسيطر على شخصياته ولا يسيطر على الحكـاية وما يسرده؛ وحتى ما يسرده له الآخرون ليس في متناوله أن يتأكد من كونه صحيحاً؛ إنه ببساطة يعيد سرد ما سرد له دون أن يعرف قيمته أو محتواه الحقائقي، وما فيـه من حقيقة أو كذب؛ وهو يشعر أنه مليء بالثقـوب لكنه لا يسعى إلى مـلء هذه الثقـوب بل يـتركها ثقوباً. وهنا بالضبط يكمن فرق جوهري بين نص الياس خوري ونص محمد برادة؛ ذلك أن نص برادة يمنح راوي الـرواة دور ملء الثقـوب التي يخلقها سرد المؤلف. وبهـذا المعنى

فإن نص الياس خوري أقل تقويضاً لنفسه من نص محمد برادة، لأن نص خوري أكثر انسجاماً مع فكرة إلغاء دور الهيمنة والسيطرة التي يملكها الراوي كلي الحضور كلي المعرفة، فهو يترك راويه في موقع من لا يعرف الحقيقة، ولا يعرف إن كان ما يرويه حقيقة أو كذباً لكنه مع ذلك يرويه ولا يسعى إلى امتحان صحته وكذبه. أما نص برادة فإنه يقوض نفسه ويفككها، بالمعنى الأصلي (إذا كان هناك وليس هناك شيء أصلي على الإطلاق) للتقويض لدى جاك دريدا، وهو معنى لا يبدو لي أن تلامذة دريدا يفهمونه فهماً سليماً (إذا كان هناك وليس هناك فهم سليم أصلاً - واستخدام أصلاً في كلا الموضعين اللذين استخدمتها فيهما خاطىء أصلاً) وخصوصاً تلامذته العرب، لكن سوء الإبلاغ والإفصاح والفهم في الجوهر من تصور دريدا للموضوع وهكذا ندور في حلقة مقفلة، لأن برادة ينطلق على صعيد النظرية من مقولة تتبطنّ عمله هي ضرورة إلغاء الراوي كلي المعرفة وتدمير سلطته ثم ينتهي على صعيد النص الذي ينتجه بخلق راو كلي المعرفة سلطوي يبلغ من كلية معرفته وسلطويته أنهما تلغيان معرفة حتى المؤلف وسلطته؛ غير أن المؤلف وراوي الرواة هما في واقع الأمر إنتاج مختلق ابتكره المؤلف - أي محمد برادة أصلاً، ولذلك فإن ما ينفيه برادة يؤكده برادة في اللحظة نفسها، ويكشف بذلك أن الكتابة الابداعية تقوّض نفسها بنفسها مهما قمنا بألعاب لمنع هذا التقويض أو لسربلته بمسوح أخرى ومهما حصّنا الكتابة بموانع حمل مني التقويض في رحمها. ولذلك أكدت في دراستي لنص برادة على فكرة الذات العارفة الواحدة، وأسميت ما يحدث تناسل الراوي وانشراخ الراوي والذاكرة المتصارعة، ولم أعتبره بروزاً لثنائية سردية حقيقية من نمط يسمح بالحديث عن الروائي والميتاروائي(*). إن كلا الروائي والميتاروائي(*) إنتاج ذات واحدة، على عكس اللغوي والميتالغوي(*) اللذين تنتجهما ذاتان اثنتان مختلفتان تصدران عن دوافع متباينة وتمتلكان طاقات ونزوعات مختلفة. ولذلك فإن استعارة مفهوم الميتالغوي لوصف ما يحدث في النص الابداعي من انشراخ وتناسل وتعدد في المنظور واللغات ومن ظهور للوعي النقدي الفوقي وحوار المؤلف مع ذاته ومع المتلقي المتخيل، ومن تعدد للأصوات والاحتمالات والنهايات والبدايات ومن تكثير للبدائل، هي في تصوري استعارة مضللة استسهالية لا تسهم في فهم ما يحدث في الكتابة الحداثية فهماً غورياً، بل تزيد الأمور تعمية وبلبلة وتولج الاستخدامات المصطلحية والمفهوماتية في غياهب الفوضى (وإن يكن

(*) وأنا أمقت هذه البندقة اللغوية واستخدم مصطلحاً آخر. في مكان آخر هنا أفعل ما أفعل تسهيلاً (على من؟)

ذلك كثير الحدوث في تاريخ النقد، وانظر حول هذا الموضوع ما كتبه ادوارد سعيد عن هجرة النظريات وكيف تتحول وتتغير في مسار هجرتها).

** مع كل ما قلته عن الراوي عند الياس خوري فإن الراوي يظل شخصية من شخصيات النص ويخضع لما يخضع له غيره من طوارىء الزمان والمكان وعوارضهما. إنه ليس فوق العالم أو فوق أن يناله ما ينال شخصياته من ضروب الأنواء. وفي ذلك بالضبط يكمن بعض امتياز هذا العمل الصغي ـ الكبي (لكن ما الضرورة لتقديم الصفات ووصم الكتابة التي ينتجها الياس خوري بها؟

لا أعرف

ولا أريد أن أعرف).

ولقد كنت قلت....

**** إذا كان نص الياس خوري مليئاً بالثقوب والتكرار والعودة إلى نقطة بدء من آن لآخر فإن نصي على نصه أيضاً كذلك. ولم لا يكون؟ والياس خوري وأنا نصدر عن بنية معرفية واحدة (هه! عدنا إلى شرك بل شراك الوحدانية، قاتلك الله يا كمال أبو ديب ما أوحد جهلك بل ما أعدده) بل بنية معرفية متعددة بل متشظية في عالم عربي حقيقي، وفي عالم إبداعي تخيلي، لم نعد نعرف إن كان يتعدد أو يتشظى. ولقد كنت قلت «وكما في السماء كذلك على الأرض، وكما في النص الشعري أو الروائي كذلك في النص النقدي» (لكن، أين قلت ذلك؟ ليس هنا بل في المكان الآخر الذي أريدكم أن تروه: كتابي الجديد الذي لا أستطيع أن أذكر عناوينه لتعددها وطولها الفاحش). ينبغي أن أتوقف الآن، وألا أتابع حزّ المزيد من رؤوس الأقلام وتقديمها لكم على طبق من ورق (حتى لو كان ورق «مواقف» الجميل)، فلقد وعدت الياس خوري بأن أرسل له بعض الرؤوس في علبة يقطر منها القاني بالبريد المسجل (لكنني قد أكون استعملت كلمة غير المسجل هناك. لا يهم. سوف يفهم ما أعنيه، وأنا الحق أقول لكم أعني شيئاً ولا أكتب لمجرد السرد النقدي ومتعته). وإذا لم أتوقف الآن فلن يبقى لدي من الرؤوس المحتزة (ستبقى الأقلام التي أصبحت دون رؤوس فقط، وتلك لا قيمة لها لأرسلها اليه) ما أضعه في العلبة التي وعدت الياس خوري بارسالها (هل وعدته بالعلبة أم بالرؤوس؟) وعندها سأضطر إلى أن أرسل له علبة فارغة (فظيع: من يرسل لصديق حميم علبة فارغة؟) وقد أجد عذراً في إرسال علبة فيها عدد من الثقوب فيظن (واهماً طبعاً) أنني

وضعت فيها رؤوس الأقلام التي وعدته بإرسالها لكنها، لأن العلبة مثقوبة، سقطت في الطريق. (مسكين الياس، لن يعرف حقيقة الأمر أبداً، لن يعرف أنني كذبت عليه كما كذب عليه الجميع وسيظل يروي......).

انكتب على طريقته الخاصة في شهر الرب سبتمبر أيلول وله اسم آخر بالقبطية(*) لا أعرفه (ترى التعدد/ التشظي والثقوب؟ لكن لماذا أكشف اللعبة لك؟) وسأسأل عنه إدوار الخراط فهو يؤرخ به، من العام ١٩٩٢ وبالهجرية ١٤٠٦ (وقد أكون مخطئاً فأنا لا أؤرخ بها) وبالقبطية لا أعرفه، وشارك في انكتابه وسرده كمال أبوديب وكمال أبوديب في مكتبها باكسفورد المحروسة بعد أن كان الأول سمع طرفاً منه وحده في مكتبه بنيويورك غير المحروسة

... إلخ.

كمال أبو ديب

(*) ثم بالبربرية والكردية وغيرهما، له في كلٍّ اسم؛ واسأل عن ذلك أهل المغرب والجزيرة وغيرهما في هذا الوطن الرحب!

محمد برادة

التعدد اللغوي في الرواية العربية:

تفتيت تجانس النص، تحويل الشكل وتوسيع المتخيل

عندما أفكر في المظاهر الأساسية للإبداع الأدبي العربي في هذه الحقبة، تلفت نظري، قبل كل شيء، ظاهرة التعدد اللغوي بوصفها تجلياً للإبداع المغيّر لمفهوم الأدب ولحمولاته الإيديولوجية وأيضاً لطريقة قراءته. وقد أصبح قولاً مشاعاً التأكيد على أن تحقّق النص الأدبي إنما يتمّ باللغة وعبرها. ولكن ما سأحاول طرحه هنا، يتوخّى تدقيق علاقة المنتج الأدبي باللغة ـ وخاصة في الرواية ـ من منظور حتمية التعدد اللغوي داخل كل نص روائي، واعتبار التعددية مكوِّناً داخلياً ملتصقاً بالرَّحم المولّد للنص في تحقّقه الشكلي والخِطابي والإيديولوجي. بذلك يكون التعدد اللغوي علامة مُلغية لبراءة مزعومة تربط الروائي باللغة كما قد يتوهم البعض. وهذا لا يعني أن جميع الروائيين العرب لهم وعي موحّد ومدقّق بمسألة التعدد اللغوي وبامتداداتها الفنية. إلاّ أن غياب هذا الوعي عند المنتج لا ينفي إمكانية إنتاج نصوص متوافرة على التعدّد اللغوي بطريقة أو بأخرى. من ثم تأخذ قراءة النصوص، من هذا المنظور، مشروعيتها بوصفها تحليلاً لعناصر تُعتبر من صميم تكوين النصّ وأداة لاقتراح التأويل والتقييم سلباً أو إيجاباً.

إنّ ظاهرة التعدد اللغوي في الرواية العربية موجودة منذ بدايات هذا القرن؛ ولكن ما يلفت النظر هو بروزها وكثافتها النسبية منذ السبعينات مقرونة بسياقٍ نقدي يسعى إلى استيعاب وتثمين ظاهرة التعدد اللغوي في الرواية.

سأحاول، إذن، في هذه المداخلة أن أضع مسألة التعدد اللغوي ضمن إشكالية الإبداع الروائي العربي وبعيداً عن الطرح الاختزالي لثنائية الفصحى والعامية، ثم أقدم

تحليلاً لهذه الظاهرة من خلال ثلاث روايات هي: «**سلطانة**» لغالب هلسا، و«**المركب**» لغائب طعمة فرمان، و«**رحلة غاندي الصغير**» لالياس خوري.

I ـ التعدد اللغوي ضمن إشكالية الإبداع الروائي العربي

احتلت مسألة اللغة، منذ نهاية القرن التاسع عشر وطوال عدة عقود من هذا القرن، مكانة أساسية في سيرورة الإحياء الشعري العربي وفي تمظهرات ما يسمى بالنهضة العربية. وقد كانت السمة البارزة لهذه المسألة هي استعادة قوة اللغة العربية المنجزة خلال عصور الازدهار القديمة وإحياؤها ضمن تصورات البلاغة الكلاسيكية وما تستتبعه من علائق المبدع والمفكر باللغة. ولكن هذه الصورة المهيْمنة لمفهوم اللغة في المنظور السلفي الموجّه لحركة الإحياء كانت تتعرض للخرق والانتهاك من خلال بعض الإنتاجات الشعرية والروائية (خاصة في رواية «زينب» وفي أشعار وكتابات جبران خليل جبران) قبل أن تَغْدُوَ جزءاً من إشكالية النقد العربي عندما نَشَر طه حسين «في الشعر الجاهلي»، ثم عند نُشوب خصومة جِدالية حادة بين هذا الأخير وبين مصطفى صادق الرافعي المتحيِّز لبلاغة تتجدّد داخل إسار القواعد الموروثة وبتجاهلٍ تامّ لما تفرضه التحولات المجتمعية المادية والمعنوية من تحوير للّغة وتراكيب الجملة ونبرات الذات المتلفّظة...

يُهمنا، في هذا السياق، التوقف عند «الانتهاكات» التي كانت تجترحها بعض النصوص الإبداعية مستجيبةً لإيقاعات الحياة العميقة ومُنفلتة من شرنقة الإطار الثقافي السائد والرازح تحت اعتبارات إيديولوجية تنظر إلى اللغة بوصفها عنصراً مقدّساً وأصلاً بين ماضٍ وحاضر ومستقبل وضمانة لهويّة متحدرة من «أصل» ثابت مُتوهَّم.

إنّ إعادة قراءة «زينب» لمحمد حسين هيكل المنشورة سنة ١٩١٤، تفاجئنا بالأهمية التي يكتسبها هذا النص على مستوى التعدد اللغوي أكثر ممّا تلفت نظرنا ببعض الإنجازات الفنية التي تبدو لنا الآن مقتبسة ومحاكية لروايات أجنبية ترسَّبت في مخيلة هيكل الشاب آنذاك. لكن ظاهرة التعدد اللغوي في «زينب» تحتفظ براهنيتها وتندرج ضمن أهم جوانب الإشكالية الروائية العربية المعاصرة. إنّ «زينب»، خلافاً للنصوص الروائية التي كتبتْ قبلها والموسومة بالنبرة الوعظية والأخلاقية، جاءت مستجيبة لرغبة الكاتب ولاستيهاماته ولحق ذاكرته في استعادة مخزونها من اللّغات والمشاهد والشخوص التي لا تنفصل عن كلامها. رواية أمْلَتْها على الكاتب الرغبة ونزوةُ الإبداع فجاءت متحررة من قيود المواصفات اللغوية والبلاغية المألوفة، ولكنها لم تَنْجُ من رقابةٍ بَعْديّة فَرضها هيكل على روايته عندما وقّعها باسم «مصري فلاّح» كأنما ليتنصّل من كتابة الرغبة

التي تتعارض مع موقعه الاجتماعي ومع نصوص الأدب السائد. ولو تركنا التصنيفات النقدية التعميمية الكثيرة التي وضعت «زينب» ضمن خانة الرواية الرومانسية المستوحية لموضوعة الريف والطبيعة، لأمكننا أن نستكشف في «زينب» صوت الذات المتلفّظة، المنفّسة عن رغائب مكبوتة عبر مخزون الذاكرة اللغوي وعبر النبرات والكلام الشفوي الجاري على ألسنة شخصيات متباينة اجتماعياً وثقافياً. ولجوء الكاتب إلى استعمال العامية والصيغ الشفوية في جزء هام من حوارات الرواية إنما هو قبل كلّ شيء انتصار للذاكرة اللغوية في مظهرها الكلامي واختيار فني في رسم الشخصيات التي لا تنفصل عن تلفُّظاتها. على هذا النحو يُعيد هيكل خلق لغة روايته من خلال تحوير الشفوي إلى لغةٍ شفوية مكتوبة ومن خلال تَجاوُرِ وتعارض عدة مستويات من الصياغة اللغوية والموظَّفة لتشخيص تمايزات المناخات والشخوص والرؤيات للعالم. إنّ ما يلفظه «حامد» في حواراته الداخلية أو عند كتابته رسائل مطوّلة لإبنَة عمّه عبر لغة فصيحة رومانسية المعجم، لا تكتمل دلالتُه إلّا باستحضار حواراته مع زينب والعمال الفلاحيّين بلغةٍ تلقائية فيها نكهةُ الحِنْطة وحسيَّة العين المباشرة.

في هذا السياق الذي دشنت فيه «زينب» إحدى بدايات الرواية العربية، يلزمنا أن نستحضر عنصريْن بارزيْن يُسعفان على استيعاب مسألة علاقة الرواية بالتعدّد اللغوي:

أ ـ لم تكن الرواية جنساً معترفاً به من لَدُنِ النقد التقليدي وداخل الدائرة الواسعة لمفهوم الأدب آنذاك. غير أنها كانت تشق طريقها إلى جمهور واسع نسبياً (في مصر خاصّة) عبر الصحافة والترجمة والاقتباس. لقد كان المجتمع المصري وهو في بدايات تَبَرْجُزِه وتشييد مؤسساته، بتفاعلٍ مع النمط المجتمعي الغربي وبتأثير من المثاقفة، في حاجة إلى النص ـ المرآة الذي يُسلّي ويُطمئن كما أنه يُشْرِعُ، عبر التخييل، أبواب التغييرات الممكنة ضمن سيرورة التحديث التي أصبحت تشكل أفقاً للمتخيَّل الاجتماعي منذ تجربة محمد علي باشا. ولعلّ هذا هو ما يفسّر مرور حوالى عشرين سنة قبل أن تظهر رواية أخرى تجعل من التعدد اللغوي مكوِّناً جوهرياً وصريحاً («عودة الروح» لتوفيق الحكيم). وبقدر ما أخذت الرواية تفرض نفسها بوصفها تعبيراً وبَوْحاً عن الرغبة الذاتية للكُتّاب وعن التطلّع إلى دُنْيَوة (Sécularisation) المجتمع، بقدر ما أفصح الأدباء المحافظون عن رفضهم للرواية الحاملة لبذور التمرد والوعي الجديد لتحولات المجتمع. وهذا ما نجده، مثلاً، في قول الرافعي بأنّ الرواية «فُجورٌ بالكتابة» يَستوجب تطبيق قانون العقوبات!

ب ـ إن الرواية العربية التي نُحاورها ونستنطقها هنا، هي التي تندرج ضمن المفهوم الذي يعتبرها أداةَ معرفة ومجالاً لتجسيد تعدّد اللغات والأصوات والعلائق والعلامات والرؤى. ومن هذا المنظور، يمكن رصد دور هذا النمط من الروايات في تحوير اللغة العربية وتطويعها لالتقاط تبدّلات العالم الخارجي وهواجس الذات واستيهامات اللاّوعي. وبالمقابل، فإن الوضع الاعتباري السائد للّغة داخل الثقافة العربية هو وضع ينبني على مسلمات لها صفة المقدَّسات لأنها تفترض نقاء اللغة واستمرارية قواعدها وضرورة إخضاع مُستجدّات العالم لقوانينها. . . من هذه الزاوية، يمكن القول بأن تاريخ الرواية العربية إنما هو، قبل كل شيء، رصد للاختراقات المُغنية التي أنجزتها نصوص تنتمي إلى التعدد اللّغوي، متخطية بلاغة سدَنة «النقاء» اللغوي الحريصين على حمايتنا من تبدُّلات الواقع والذّات، المتطلّبة لأكثر من لغة وصوت ورؤية.

في الخمسينات، وضمن سياق ثقافي واجتماعي وايديولوجي مختلف عن السياق الذي ظهرت فيه «زينب»، أخذت رواية التعدّد اللغوي إيقاعاً لافتاً للنظر في مصر أولاً، ثم في أقطار عربية أخرى. ونخصّ بالذكر نصوص يحيى حقي و«الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي، وروايات يوسف إدريس وكذلك النصوص التجريبية للويس عوض («مذكرات طالب بعثة» و«العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح»). وهذه الرواية الأخيرة كتبها لويس عوض سنة ١٩٤٦، وأخضعها لرقابة ذاتية تتصل فيما يبدو بالمناخ الايديولوجي المحموم لمصر آنذاك.

إنّ ما يميّز السياق الخمسيني هو صعود الحركات التحررية في العالم العربي، وتبلور التصنيف الاجتماعي نسبياً، وتحوُّل مفهوم الأدب ونقده داخل تصوّرات تَتصادى مع مفهومات الالتزام السارتري والماركسي. لكن إيجابية هذا التحول في مفهوم الأدب التي خلّصته من الشرنقة البلاغية ومن وطأة بعض المواضعات الاجتماعية، اقترنت باختزالية في القراءة والنقد حالتْ دون استكشاف حمولات النص المتصلة بالتّعدد اللغوي والتشكيل ونقد الإيديولوجيا. هكذا فإن مفهوم الأدب، في التجربة العربية الحديثة، يظل إلى حد كبير سجينَ التباسيّة ينسجها الخطابُ النقدي بقدر ما تصنعها شروط الإنتاج والاستهلاك الثقافيّين وضغط القيم المؤسّساتية. وهذا الالتباس الذي يحفُّ مفهوم الأدب عندنا يُجرّده من استقلاليته الذاتية ويُعمي الأبصار عن إمكاناته في قول وتجسيد وتخيُّل أشياء أخرى غير التي تحفل بها وتحتفل الخطاباتُ غير الأدبية. من ثمّ، فإن إعادة قراءة النصوص، في سياقنا الراهن وبمفهوم مغاير لمفهومات الأدب الاختزالية، قد تتيح دحض الفكرة السائدة

عن تبعية الأدب للخطاب الإيديولوجي والسياسي، وعن استنساخه لنماذج إبداعية أجنبية. . .

وبالنسبة إلى رواية التعدّد اللغوي التي نحاول رصد بعض تمظهراتها وتحققاتها، فإننا نلاحظ أنها عرفت، منذ السبعينات، نموّاً في الكمّ وتنوعاً في الكيف. يتجلى ذلك من خلال ذكر أسماء روائيين أعتبرهم في طليعة من أنتجوا نصوصاً تتوفّر على خصائص التعدد اللغوي وهم: الطيب صالح، إميل حبيبي، غائب طعمة فرمان، فؤاد التكرلي، إدوارد الخراط، هاني الراهب، بهاء طاهر، حيدر حيدر، عبد الرحمن منيف، جمال الغيطاني، حنان الشيخ، صنع الله إبراهيم، غالب هلسا، إلياس خوري، عبد الحكيم قاسم، عبد الله العروي، إبراهيم أصلان، يوسف القعيد، عبده جبير، سليم بركات، جميل عطية إبراهيم، يوسف أبو رية. . . في بعض النصوص الروائية التي كتبها هؤلاء ومَنْ سَهوتُ عن ذكر أسمائهم، لا يثير الانتباه فقط تنوّع التيمات والأشكال ولكن أيضاً وفي الأساس التعدد اللّغوي المولّد لتخييل مختلف يتجاوز الواقعية المتوهّمة ليعوضها بالبناء المركّب المطبوع بالتعدُّد والتداخل والتّهجين والتشخيص. لم تعد اللغة في مثل هذه النصوص جاهزة خارج النّص أو شاشةً تحجب التبدُّلات والاستيهامات المستعصية على التبليغ، وإنما هي جزء من التجربة التي تعاش بين الأشياء والكلمات، وجزء من مغامرة الكتابة التي لا تتحقق إلاّ بإعادة صنع اللغة والنَّفخ فيها لانْبِعاث الروح في الأمشاج والشّذرات والنّتَف المستمدَّة من التذكرات والأحلام والقراءات والمسموعات، ومن ذاكرة النسيان. ذلك أن تعددية اللغة تتحقق وهي مفصولة عن تعدد الأصوات والرؤى والمواقع، وعن الطابع الحواري لمجموع النصّ. إنّ ٧٦ سنة تفصلنا عن «زينب» التي دشّنت بطريقة ما، وفي سياق مُعين، التحقق النصي لرواية التعدّد اللغوي التي تعرف الآن ازدهاراً في الإنتاج واستحساناً لدى طلائع القراء. وبالإمكان أن نعزو هذا التحوّل الى عنصرين على الأقل:

أ ـ دور الخطاب النقدي في بلورة أهميّة التعدد اللغوي والحوارية وتوظيف حوار اللغات في عصر معين وكذلك بين عصر وآخر. وهذا الطرح الذي استفاد كثيراً من تحليلات ميخائيل باختين الرائدة في هذا المجال، أخرج الإشكالية من مستوى استعمال العامية في الحوار الروائي ليضعها على مستوى أعمق وأشمل يتّصل بالطابع التعدّدي الملموس والملازم لكل لغة، ومدى تأثير ذلك في تحقيق التشخيص اللغوي للنص الأدبي. وأستسمحكم في أن أذكِر، بندوة الرواية العربية التي نظمها اتحاد كتّاب المغرب بفاس العام/١٩٧٩، والتي تخلّلت مناقشاتها مسألةُ التعدد اللغوي من منظور باختيني.

ب ـ اهتمام الروائيين والنقاد بالجوانب التخييلية في التراث العربي الإسلامي وفي الأدب الشعبي والمحكيات الشفوية بحثاً عن تجديد للأشكال واستثمار بعض مكوّنات المتخيَل الجماعي. وتأتي «ألف ليلة وليلة» في طليعة النُصوص التي حظيت بإعادة تَنْبير وإعادة كتابة من لَدُن الروائيين. وهذه العلاقة الجديدة مع المتخيّل الموروث استتبعتْ حواراً بين عدّة مستويات من اللغة المتباعدة زمنياً، كما استدعتْ إعادة كتابة وتوظيف يَمْزجان الأبعاد الواقعية بالمناخات الفانتستيكية والتركيب اللَّعِبي بالانتقاد الساخر. . . لكن استعادة المتخيَّل تقتضي إعادة التفكير فيه وإعادة كتابته؛ وهذا ما فتح الطريق أمام التعدّد اللغوي وحواريته.

II ـ التعدد اللغوي في ثلاث روايات

بالرغم من أن التعدد اللغوي هو جزء من مكوّنات أخرى للرواية، فإننا نقتصر على تحليله مفترضين أنّ القارىء مطّلع على النّص. وما نتقصّده من وراء هذه المداخلة هو إبراز أهمية التعدد اللغوي في تشخيص التيمات واستنطاق الشخصيات ورسم الأزمنة والفضاءات. ذلك أن صورة اللغة في الرواية تُلَمْلِمُ سماتِ مجموع مكونات النّص وترتبط بها بعلاقة التأثير المتبادل.

١ ـ «سلطانة» (غالب هلسا، ١٩٨٧)

تشتمل الرواية على قسمين: الأول طويل (٤٠٠ صفحة) ينقسم بدوره إلى جزأين، أحدهما بعنوان «القرية»، والآخر بعنوان «عمّان». ويحمل القسم الثاني عنوان التذكّر. وهذا التقسيم يكشف، عند القراءة، ثلاثة فضاءات: فضاء القرية المرتبط بطفولة الراوي «جريس» ومراهقته، وفضاء مدينة عمّان في فترة ازدهار العمران والتبرجز، بينما يُحيلنا القسم الثاني على فضاء كتابة الرواية نفسها عندما كان جريس (أو الكاتب المفترَض) في القاهرة يُنجز النص وهو إلى جانب عشيقته عزّة، ويحاول تذكر بعض التفاصيل التي لم يُثبتها في القسم الأول. بعبارة ثانية، فإن هذا القسم يكوِّنُ مِيتًا ـ تخييلاً مُكمِّلاً للرواية ومعدّلاً للطابع السير ـ ذاتي والواقعي الذي يُوهمنا به القسم الأول.

هذه الفضاءات والأزمنة المتعددة في «سلطانة» تُشخّصها وتبرزها تعددية لغوية تتجلى من خلال تعدد الأصوات والمحكيات الفرعية وأنماط الحوار وطرائق الأَسْلَبَة والتهجين والپارودیا. وبالرغم من وجود حبكة أساسية مركزها جريس الموزَّع بين نمطيْن للمرأة: آمْنَة وسلطانة، والباحث ـ عبر التذكُّر لطفولته ومراهقته وأول شبابه ـ عن تاريخ

شَهْوية السّري، فإنّ الرواية تأتي حلزونية ذات تفجُّرات «عنقـودية» تـلامس من خلال الصوغ اللغوي لتعدّد الملفوظات والخطابات، عدة فضاءات وأزمنة ودوائر دلالية.

في البناء العام لـ «سلطانة» تأخذ الحبكة المتعدّدة مكانة مهيمنة لأن الكاتب يتوسل بعدة حبكات ليرسم الشخوص محايثة لأفعالها وأقوالها، وليلتقط الأفكار متدثرة بطزاجتها وتناقضاتها. . . لكن اللغة المتعددة في بيئاتها وتاريخها ومعجمها وتلفظاتها، هي التي تُهيمن في نهاية الأمر وتفرضُ نفسها مدخلاً لاستجلاء حوارية «سلطانة» واستيعاب مجموع مكوِّناتها.

أ ـ تعدد الأصوات: الأصوات متعددة ومختلفة تنتمي إلى أكثر من بيئة وطبقة وزمان، وبذلك تُوفِّر لحوارية النص شروطه الأولى. ويمكن تقسيم الأصوات في دوائر أساسية على النحو التالي:

ـ جريس، بوصفه سارداً أساسياً وناظماً جوانياً يضطلع بدور الوسيط بين مختلف الأصوات، وينجز عملية كيميائية بين اللغات المتجاورة والمتحاورة من خلال منظوره السردي.

ـ الأم، آمنة، صليبا، صُبحا، العم يوسف، خضرا. . . : تنطق بلغة القرية المنحدرة من لغة البدو والمعتزة بأصولها وقيمها تجاه قبائل الفلاحين والتجار الوافدين، وتشخص قوة الشفوي وجماليته.

ـ الشاعر الشعبي زعيِّل: بمثابة صوت الذاكرة القَبلية الذي يُضفي طابع الأسطورة على الوقائع والأحداث والعلائق، ويُسميه الكاتب «الناطق العلني لأحلام يقظة القرية السرية».

ـ سلطانة وابنتها أميرة: الصوت الشيطاني الذي يُعبِّر عن ضَياع السَّريرة خلال الرحلة إلى كَسْب العالم.

ـ مسعد، حكمت، هزيم، الشيخ، القوّاد: صوت الوسطاء والفئات الهجينة.

ـ طعمة، النائب البرلماني، موسى، نضال: عيِّنة من اللغة المتخشّبة ومن لغة السياسة عندما تغدو تحايلاً وتبريراً أو قوالب وثُوقية؛ أصوات لدعم القائم أو تبريره.

ـ أعضاء نادي الخريجين: أصوات الحذلقة والتضخم اللَّفظي.

ب ـ **الحوارية**: يكتسي الحوار في «سلطانة» أكثر من وجه؛ فإلى جانب الوظيفة التواصلية بين الشخوص، والإفصاح عن مواقفها وأفكارها، هناك حوارات تتعدى المجال الاجتماعي إلى مجال التعالي وصوغ أسئلة الكينونة وأسئلة الذات في رحلتها نحو الغير... ولعلّ الحوارات الداخلية لجريس وما كان يقوله في أحلامه وأحلام يقظته هي التي تُشكّل أبعاداً أخرى للُغة الرواية ولحواريتها، على نحو ما نجد في مناجاته المتكررة لسلطانة:

«في ذلك اليوم كنت غريبة جداً يا سلطانة. كان وجهك (...) مبهظاً بتلك الشهوة المحضة التي لا تعرف الحدود أو القيود، تلك الشهوة التي تعلن عن نفسها، صريحة، خالصة، لا يعوقها شيء (...) بحثتُ في كل النساء عنكِ. النساء وَهْمٌ كُنَّ، وأنتِ، أنت الحقيقة التي لا تتكرر، الباقية» (ص ٤٦٤).

ويأتي الكلام المباشر في الرواية ـ من خلال حوارات الشخصيات ـ متنوعاً في الوظائف وفي صياغة اللغة ومعجمها. فإلى جانب حوارات جريس مع الأم وآمنة وسلطانة وناس القرية، هناك حوارات تكتسي طابعاً سياسياً وفكرياً عندما ينقل جريس أصداء من مناقشاته مع أصدقائه ومع بعض المسؤولين في الحزب الشيوعي الأردني. وبالإضافة إلى ذلك نجد نُتفاً من حوارات يلتقطها السارد من الشارع أو في المقهى على ألْسنة أشخاص لا يعرفهم. وجميع هذه الحوارات تمتح من لغة الكلام وصيغها الشفوية وتعكس تلاوين تتصل باختلاف البيئة أو المستوى الثقافي والاجتماعي (مثلاً التمييز بين اللهجة المصرية واللهجة الأردنية في حوارات جريس مع عزّة).

ج ـ **الأجناس التعبيرية المتَخَلّلة**: كذلك، تبرز التعدّدية اللغوية في «سلطانة» من اشتمالها على أجناس تعبيرية تَتخلّلها وتلتحم مع السرد والوصف والحوار لِتكونَ بمثابة خلفية تُضيء وتستضيء، بالتبادل، مع الشخصيات والفضاءات والأزمنة. وأهم تلك الأجناس: أشعار غنائية كانت تُرددها الأم أو جريس، وأبيات شعرية شعبية أرَّخ بها الشعراء لبعض أحداث القرية ومعاركها، بالإضافة إلى مقاطع تأخذ شكل المقالة وتندرج في المحكي التاريخي المتدثر بموضوعية مزعومة، على نحو ما نجد في الحديث عن تاريخ قبيلة جريس وقبيلة العماشنة (من صفحة ١١٩ الى ١٣٠)؛ وكذلك في تقديم الكاتب لأسطورة آمنة (من صفحة ٨٨ الى ٩٢، وأيضاً من صفحة ١٢٧ الى ١٣٢). إلّا أن الكاتب يلجأ إلى وضع هوامش لمناقضة ما وَرَدَ في النص أو لإضافة عناصر أسطورية تكسّر حدَّة أسلوب المقالة أو مباشرية الحقائق التاريخية...

أعتقد أنّ «سلطانة» هي في طليعة الروايات العربية التي استطاعت أن تجسّد تعددية اللغة وتعددية الملفوظات والخطابات لتضعنا أمام مجموعة من تحولات القيم والعلائق التي رافقت رحلة الإنسان العربي من القرية إلى المدينة، كما جعلت لغة الطفولة والحلم والشهوة تستعيد مكانتها ونَفَاذها مخترقة كتلة اللغة الأحادية المتخشّبة الطامسة لذاتية الفرد وللغته الحميميّة.

٢ ـ المركب (غائب طعمة فرمان، ١٩٨٩)

يختار غائب طعمة فرمان استعارة المركب ليصور جزءاً من رحلة المجتمع العراقي إلى متاهات الدولة والتحولات الملازمة لتشييد مَرَافِقِها وسلطتها ولغتها. . ولكنه ينجز ذلك، أساساً، من خلال التشخيص اللغوي المرتبط بمجموعة من الشخصيات والأصوات المكوّنة للفئات الأساسية في المجتمع. لذلك فإن التعددية اللغوية بتجلياتها المختلفة، تضطلع بدور مزدوج: إقامة حوارية بين اللّغات المتعارضة، ثم الكشف عن ملامح الشخصيات ورؤاها عبر الكلمات وحمولاتها. هكذا فإن «المركب» بقدر ما هي مَسْرَحَةٌ للدولة وسلطتها، هي في الآن نفسه، تشخيص لفئات من المواطنين في عهد «الدولة».

أ ـ تعدد الأصوات: يمكن أن نضع صوت مدير مؤسسة الدولة في المركز، وحوله تَصطفّ بقيّة الأصوات. إنّ المدير هو الصوت ـ السلطة، ولكنه يتحايل في التعبير عن إيديولوجيته مستعملاً لغة تلفيقيّة.

أما بقية الأصوات فيمكن تقسيمها إلى ثلاث فئات:

ـ شهاب، عصام، رائد، وصال، أبو شهاب، ماريا: صوتُ الوصوليين المتطلعين إلى طموحات فردية، أو صوت المرتدين المبرّرين.

ـ خليل الرسام، الشيخ عبد المنعم، عطا، حسنة، شَذَر: صوت التمزُّق والضياع.

ـ سهام، شروق: صوت التحرر والوفاء للمثُل العليا.

إن هذه الأصوات الأربعة تُبرزُ تعارضاتها وتعدديتها من خلال استحضار الصوت التقليدي (أبو عصام) وفضاء بغداد القديمة إلى جانب زمن الرواية المتصل بالستينات بعد قيام الثورة العراقية واحتضانها لشعار التكنولوجيا وتشييد مؤسسات الدولة.

ب ـ الحوارية: باستقرائنا للُغات التي تتكلمها الأصوات المتعددة في «المركب»، نجد أنها تندرج ضمن المجالات اللغوية التالية والتي تؤشر على عناصر إيديولوجية:

ـ لغة المؤسسة (السلطة)،
ـ لغة التملّق والتبرير.
ـ لغة الذات الممزَّقة بين قيم التبادل وقيم الاستعمال،
ـ لغة الطوبوية.

ويحتل الحوار حيّزاً واسعاً في النص؛ ومن ثمّ يُصبح الكلام تشخيصاً لمواقف وأفكار واستيهامات، ويغدو التشخيص باللغة المتعدّدة أساسياً في بناء «المركب»، فهو الذي يحوّر المحكيات إلى حوار بين أرْبَعة مستويات من اللغة على الأقل، تتلفّظها شخصيات ملموسة داخل مواقعها وفضاءاتها. . . لكنها لا ترتقي إلى مستوى «البطل». غير أنه يمكن القول بأن مؤسسة الدولة ممثلةً في شخصية المدير، تضطلع بدور «البطل» الذي لا يكاد أحد يجسر على معارضة كلامه الآمر، الحاسم. غير أن صوت سهام ولغتها المستوحية لقيم الحرية والتحرر، وبالرغم من طوبويته وضآلة المناصرين له في سياق الرواية، فإنه يضطلع بتَنْسيب اللغات الأخرى ويُضفي عليها طابعاً حوارياً عميقاً يتعدى التحايل على العيش في ظل السلطة كلية الحضور إلى التساؤل عن نوعية الحياة الجديرة بأن يحياها الإنسان. ومما يزيد في أهمية الحوار عند غائب طعمة فرمان، هو اعتماده على صيغ الكلام الشفوي وتطويع العامية والأمثال الشعبية والمستنسخات لجعل اللغة أساساً في ممايزة الشخوص والفضاءات والأفكار.

ج ـ **السخرية والأَسْلَبَة**: تتميّزُ «المركب» بسخرية لاذعة وحاذقة في الوقت نفسه. وقد اعتمد الكاتب في إنجازها على تقنية الأَسْلبة التي تجمع بين خطابيْن أحدهما مُضمَر إلّا أننا نستشفّه من السياق، ونلتقط بذلك الانتقادات الساخرة المضمَّنة، على نحو ما نجد في الحوار التالي بين المدير وعصام الموظف بالمؤسسة الذي جاء لعيادته في المستشفى:

«ورفع إصبعاً طويلة إلى فوق:

ـ أن نحتفظ بتقاليدنا. . ليس العرب وحدهم يتمسكون بتقاليدهم العريقة. . الأمم كلها. . الأمة الأميركية التي هي خليط من أقوام كثيرة، فكيف نحن العراقيين، أصحاب شريعة حمورابي، ومعارك صلاح الدين الأيوبي؟

دخلت الممرضة وناولته بعض الأقراص وقالت:

ـ هذه قبل العشاء . .

ـ تُؤْمرين، ماذا في المستشفى غيرك وغير الأقراص؟

ولما خرجت سأل:
ـ هل ألقيتُ عليك خطبة منبرية؟
ـ لا، العفو.
ـ وهل تتصور العملية سهلة؟ إرادة، قبضة من حديد، نظام صارم، عناد، نعم، يا عصام، عناد.

همس عماد غير متأكد من صحة قوله: ـ روح جديدة. . .» (ص ١٣١).

وعلى مستوى بناء الرواية، يلجأ الكاتب بعد سرد وتشخيص علاقة عصام بالمرضة وصال، وقد اقتربت الرواية من نهايتها، إلى التشكيك بصحة ما حكَتْهُ وِصال عن خصومتها مع زوجها ووجوده في السجن، وعن عائلتها. . ويوحي لنا باحتمال أن تكون قصتها مأخوذة من فيلم مصري اقتبستها لتُثير عواطفه وتغطي ماضيها الملوَّث. . . وبذلك يفتح الكاتب أمامنا احتمالات أخرى لتصوُّر حكاية وِصال ولإبْتِداع لغة أخرى لحكيها.

أعتقد أن «المركب» هي من بين الروايات العربية القليلة ـ ومثل رواية «الوباء» لهاني الراهب ـ التي نجحت في تشخيص نموذج الدولة العربية الحديثة تشخيصاً لغوياً يكشف سلطويتها وايديولوجيتها التلفيقية ولغتها الآمرة.

٣ ـ رحلة غاندي الصغير (إلياس خوري، ١٩٨٩)

هناك عدة إشارات تلفت نظرنا إلى أن الكاتب المفترض (السارد) يريد أن يصنع نصه الروائي تحت أبصارنا وعلى المكشوف كما يقال. وكأن الياس خوري يتقصد، من وراء ذلك، تحديد نوع من «التعاقد اللَّعِبي» الذي سيوجّه عملية السرد. من ثم فإنّ الكاتب المفترض الذي يتولّى السرد داخل الرواية يصبح هو صلة الوصل بين مختلف الأصوات والحكايات، وهو منظم الاستطرادات، وراسم الفضاءات والعلامات. . . إلى جانب ذلك، يُخبرنا بأن «الحكاية مجرد أسماء» ويسرد علينا سلسلة من الأسماء التي ستُؤَثّث فضاء النص؛ وفي طليعتها عبد الكريم بن حصن الملقب بغاندي الصغير وأليس المومس المتقاعدة. وصعوبة بناء الرواية مصدرها أن الشخصيات تجهل هويتها، أو لم تعد تتعرّف إليها وسط بيروت التي يتجدّد خرابُها كل صباح. جميع الأشياء والأحداث تبدو محتملة،

قابلة لأن تحدث بأكثر من وجه. لكن الكلام ومستوياته المتعددة في الحوار والسرد يرسم تضاريس المحكيات المكوِّنة للنص، ويرسم ملامح الفضاء والزمان، فكأنما الحكاية تنهض، تتخلّق، ضد إرادة السارد ـ الكاتب الذي لا ينفكُّ يلمّح باستحالة الكتابة: «كأنّ كل كلمة هي اغتيال. كيف أروي حياة لم يَعِشْها أبطالها، بل هي التي مرّت بهم كأنها فعلٌ اخترقهم...» (ص ١٤١).

من هذه الزاوية، قد نتفق مع الكاتب على صعوبة كتابة رواية عن حرب لامَعْقولة، غير أنّ مستويات اللغة المتعدّدة التي استحضرَها أو ابتدعها وهو يحاول أن يحكي، تضطلع بوظيفة التلميح الموحي الذي يستثير مخيلةَ القارىء ويحثُّها على استكمال ما استعصى على السارد. هكذا، فإن تعدد الأصوات يُهيء احتمالات للحوار، والحوار يُنَوّع اللّغات التي ـ عبر تشخيصها غير المكتمل ـ تلمّح إلى ما لا يمكن تقديمه (imprésentable). بذلك فإن التعدد اللغوي، بتساوقٍ مع لعبة السرد، يُعطينا أحد احتمالات النص الذي يمكن أن تعاد صياغته بلغة أخرى وبشكل آخر..

أ ـ تعدّد الأصوات: الأصوات المختلفة في «رحلة غاندي الصغير» هي أصوات «الناس العاجزين عن الهرب» من نيران الحرب وويلاتها. بعبارة ثانية، فهي أصوات من الفئات المضطرة إلى العمل وإلى المغامرة بحياتها لدفع الجوع عنها وعن أبنائها، أو من بين قُسس الكنيسة الذين يحتّم عليهم أن يواسوا المنكوبين ومَنْ بقي من السكان؛ وهناك أيضاً أصوات الذين يمتلكون المدينة بواسطة الخدمات «غير المنظورة» أو من خلال الفتوة والبلطجة.. أما الميليشيات والأحزاب وجميع المتحاربين فإننا لا نسمع لهم صوتاً لأنهم لا يريدون أن يضيعوا أصواتهم في الحديث عن أحزان بيروت وذكرياتها. ويمكن أن نصنف أهمّ الأصوات من خلال الشخصيات التالية:

ـ السارد ـ الكاتب المفترض: بوصفه مُنظم السرد ومازج الأقوال واللغات، يضطلع بتحويل الشفوي إلى مكتوب؛ إنه، بشكلٍ ما، الذاكرة المكتوبة.

ـ أليس، غاندي: صوت الذاكرة المنسية لليومي المعتاد، ولقصص بيروت الخلفية.

ـ القسيس أمين، يوحنا المزرعاني: صوت الكنيسة وقد تحوَّل من السماء إلى الأرض.

ـ دايفيز الأمريكاني: المستشرق المهزوم في استيهاماته.

ـ ڤيتسكي الروسية، ليليان صباغة: صوت العِزّ الآفِل.

ـ الملازم طنوس، حسن الزيلع، أبو عباس اليتيم، العسكري، الأمبرزاريو. . . : صوتُ المناطق الخلفية وعالم الفتوة.

إن هذه الأصوات وغيرها ممّن لم نذكرهم (حصن، مدام نهى، ريما. . .) تُؤثث فضاء الحوار المباشر وغير المباشر الذي ينظم «رحلة غاندي الصغير»، والذي تحتل فيه أليس وغاندي المكانة الأساسية اعتباراً إلى كمية التفاصيل المسرودة عن حياتهما، وإلى تأطيرهما لمعظم المحكيات الفرعية الناقلة لبقية الأصوات.

ب ـ الحوارية: تأخذ الحوارية ـ بمعناها العميق ـ طابعاً خاصاً في هذا النص. ذلك أن الحوارات الكثيرة غالباً ما تضطلع بمهمّة السرد وتشخيص المحكيات. ولكننا عندما ننظر إلى الرواية في مجموعها، نجد أنّ الحوارية تتمثل في الإشارات القليلة التي تضيء خلفية الحرب، والصراع، والاحتلال الإسرائيلي لبيروت. وهي إشارات قليلة، تلميحية، لكن التفاصيل النابضة بالحياة والكلام هي التي تقيم حوارية بين عالميْن: عالم الموت الصاعق والرعب اليومي، وعالم العاجزين عن الهرب الذين يتدعون الحياة عبر الكلام والتذكّر ومَلء ثقوب الحكايات بالإضافة أو الحذف. عندما لا يعود للحياة «سوى معنى انتظار الموت» فإنّ الكلام/ الحكي قد ينفع في تحمُّل قسوة ذلك الانتظار.

ج ـ السخرية وأَسْطَرةُ اليومي: إنّ التعدد اللغوي في «رحلة غاندي الصغير» يتصف ـ إلى جانب استيحاء الكلام الشفوي والمعاجم المميّزة لبعض الفئات الاجتماعية ـ بنبرة السخرية وإضفاء الطابع الأسطوري على بعض مظاهر الحياة اليومية عبر تشخيص لغوي يزيد من إبراز التضاريس. نجد، مثلاً، أنّ السارد يَدُسُّ سخريتَه وهو ينقل بلغته ما تحكيه أليس عن عشيقها طنوس:

«كانت أليس تذهل من نوبات الإيمان التي كانت تصيب هذا الرجل. فهو في الكثير من المرات، وبعد أن ينام معها، يبدأ بالصلاة بالسريانية، يُقيم قُدّاساً مارونياً كاملاً وهو عار، ثم يبدأ خطابه السياسي. . .» (ص ٧٠). كما أنه يلجأ أحياناً إلى التهجين لتوليد السخرية، مثلما نجد في هذا الحوار بين سمعان فياض وشقيق القيصر بواسطة المترجم:

«لم ينتظر فياض الترجمان كي ينقل له سؤال الأسير إلى العربية، وقال: «الشموع يا مولانا، الشموع يعني أنّ روسيا هي نور العالم»».

بعد أن نقل الترجمان جواب فياض الى اللغة الروسية، تقدم الأمير من الرجل اللبناني ووضع يده على طربوشه وقال:

«اطلبْ ما تشاء، أنا أتكلم باسم قيصر الروسيا، قيصر الروسيا يضعك تحت حمايته، وهو مُستَعد لتلبية كل طلباتك. اطلب ما تشاء، وطلباتك سوف تُلبَّى كلها» (...) «طلبي يا ابني، قل له، قل لصاحب السموّ، قُل له، ما بَقى بَدّي يقولو لي دَنْدِلْه يا فياض...» (ص ١٢٦).

وفي بعض الأحيان تكتسب اللغة تمايزها من خلال أَسْطَرَةِ اليومي بلغة ملائمة: «عندما رأتهم المرأة الكهلة، بدأتْ تصرخ بأعلى صوتها؛ «يا حبيبي يا محمد، أسمر، طويل، شواربه لْفُوقْ، معه عصا، نكزني وقال لي إسَّهْ بتقومي»، وحاولت أن تنهض، أمسك بها الهواري وأبو لطفي وأوقفاها، وحاولت أن تمشي. قال الهواري لابنها إنها مشت: «أنا شفتها، وقفتها وتركتها ومشيت. أعجوبة يا جار. يا محمد، الله أكبر» (١٠٨).

كأن «رحلة غاندي الصغير» في نهاية الأمر، دَفْق كلام، نُتَفُ لغاتٍ وتفريغ ذاكرات أناس قد يموتون في كل لحظة أو أنهم عادوا بعد الموت ليتحدثوا عن تعلّقهم بالحياة. كأنّ النص، أيضاً، نوع من «حوارات الموتى» ما دامت الحدود غير ممكنة بين الموت واللّاموت داخل حرب لا تنتهي إلّا لتبدأ.

إن الروايات الثلاث التي حللنا تَعدّديّتها اللغوية باقتضاب تبرز أهمية هذا التعدد في تغيير مجموع بناء النَّص. ذلك أن فَهْمَ الروائي لعمق التعدد انطلاقاً من غيريّة اللغة ومن أبعادها السيميائية والإيديولوجية ومن ارتباطها بالتلفُّظ يقتضي، عند التشخيص الروائي، إبراز التعدد أيضاً على صعيد الشَّكل والتَّخييل. بغير ذلك لن يَخرج النص الروائي عن صياغة استنساخية تفتقر لإمكانات ابتداع لغات الرواية داخل اللغة/ اللغات المشتَركة. هذا الوعي بالتعدد اللغوي المقترن بفهم مُعينَّ للرواية يجعل منها تشخيصاً لاختلافات وصراعات وأسئلة ملموسة تُجسِّدها لغة ملموسة في تَعدّديتها ومرجعيتها وآفاق مُتخيَّلها. على هذا الأساس نقول بأن الروايات الثلاث حققت ثلاثة إنجازات أساسية:

١ ـ تفتيت تَجانُسِ النصّ من خلال تفتيت أحادية اللغة التي توحي بمطلقية القيم والآراء والمواقف. فالرواية بوصفها وعياً تحاليلياً للُّغة (بتعبير باختين) تُسهم، من خلال

تَفْتيت التجانس الظاهري للنصّ في تَنْسيب المواقف والعلائق والأقوال، كما تؤكد تعدد لغات الحقيقة. هكذا فإن غالب هلسا قدّم أكثر من مظهر وحقيقة لوقائع يمتزج فيها السير ذاتي بالتاريخي، والميثولوجي بالسياسي. فكان اللاّتجانُس المشخَّص عبر تعدّدية لغوية وسيلة لجعل الأشياء والعلائق والشخصيات تبدو قابلة لأكثر من معنى ولأكثر من تأويل. . . والشيء نفسه ينطبق على روايتيْ «المركب» و«رحلة غاندي الصغير».

٢ ـ تحوير الشكل من خلال تضمين النص مستوى لغوياً متصلاً بالميتا ـ تخييل. إنّ هذه الطريقة تتيح زحزحة التعاقد الواقعي الذي يفترض، ضمنياً، وكأن مسألة إنتاج النص هي عملية محاكاة لا تطرح أسئلة على الكاتب. . . في الروايات الثلاث، هناك إبراز لمشكلات التخييل ومحاولة إشعار القارىء بالجهد الذي يبذله الكاتب لتحوير «الواقع» وتنسيقه وإعادة إخراجه في صوغٍ تخييلي يستمدّ من الواقع المتعدّد عناصره ولكنه يختلف عنه في نهاية المطاف.

هكذا، نجد أن القسم الثاني من رواية «سلطانة» والذي يحمل عنوان «التذكر» يكاد يكون خاصاً بالحديث عن مشكلات السرد والتخييل وتعديل بعض الوقائع الواردة في القسم الأول، مع التلميح إلى إمكانية سرد مغاير والتشكيك أحياناً فيما سبق حكيه. . . وهذا القسم يضيف تعدّداً في الملفوظات وفي اللغة.

وفي «المركب» يلمح الكاتب ـ بطريقة ضمنية تختلف عما ورد في الروايتين الأخريين ـ إلى التشكيك في صحة بعض ما رُوِيَ وإلى احتمال التخييل لأكثر من وجه.

أما في «رحلة غاندي الصغير»، فإنّ السارد ـ الكاتب يحرص على تحطيم الإيهام بالواقع مُدمجاً صوتَه ضمن الأصوات وواضعاً شخصه موضع تساؤل وسخرية أحياناً، مشكّكاً في قدرته على التقاط الحقيقة بالكلمات.

وفي الإطار نفسه، نجد أن هذا الوعي للتعدّد اللغوي وتعدّد الحقيقة، أدّى إلى اختفاء «البطل» أو الشخصية المركزية في الروايات الثلاث. بدلاً من ذلك، تعدّدت الشخوص ومنظورات السرد والتَّبئير، كما تعددتْ الحبكات والمحكيات.

III ـ تغيير المتخيَّل

إنّ هذه الروايات الثلاث، بوصفها تلتقي مع روايات عربية أخرى في التعدد اللغوي وَمُتَلازِماته، تؤشر على خصوصية أساسية هي محاولة تغيير تشخيصات المتخيَّل

اللغوية والفنية نتيجة لتغيّر العوالم الإيديولوجية ومكوّناتها المادية والفكرية. والواقع أن هذه المسألة على جانب كبير من الأهمية، لأن العالم العربي عرف خلال العقود الأخيرة وفي الفترة الراهنة تحوّلات عميقة ومتنوعة في المتخيّل الاجتماعي، بالمعنى الذي يعطيه له الفيلسوف كُرْنيليوس كستوريادس (Cornelius Custoriadis)؛ وذلك نتيجة لتسارع إيقاع التحولات السياسية والاجتماعية والتحديثية وما نجم عنها من اهتزاز للقيم الموروثة ومن انجلاء أوهام الخطابات الإيديولوجية المستوردة والمستَنْبَتة وانهيار كثير من المثل العليا الميثولوجية، وعودة المكبوتات وتفاقم العُنف... ومن هذه الزاوية، فإن الرواية بالذّات، وفي النماذج المشابهة للنماذج التي حللناها، استطاعت أن تستوعب أكثر من الخطابات الأخرى غير الأدبية بعض ملامح وتجليات المتخيل الاجتماعي المتحوّل. وأعتقد أن التعدّد اللغوي تدقيقاً سَاعَد على الاقتراب من مكوّنات هذا المتخيّل وتمظهراته، لأن لغة الرواية لا تختزل التعقيدات والتشابكات في مقولات «موضوعية»، «واضحة»، بل تشخّص الظاهرات والعلائق والأفكار عبر علاماتها وتمظهراتها السيميائية والايديولوجية، وبطرائق تخييلية تُتيح لها التَّخفِي والتنكّر للإفلات من سطوة الرقابة. كذلك فإن الشكل الجديد لالتقاط تغيرات المتخيَّل هو الأساس في لَفْت النَّظر إلى تخلّق مُتَخيَّل اجتماعي مغاير. من ثمّ، نجد أنّ «سلطانة» نجحتْ في رصد مظاهر من المتخيَّل الاجتماعي المتحوّل عبر رحلة بعض الشخوص من القرية إلى عمّان، وعبر تحولات سلطانة داخل سياق اجتماعي ـ سياسي معيّن، وكذلك من خلال رحلة جريس من الطفولة إلى الشباب باحثاً عن ذاته ومفسحاً المجال لرغائبه ولغتها الحميمية، ثم من خلال اهتزاز الخطاب الإيديولوجي للحزب الذي كان يمثل في نظر جريس ورفاقه أفقاً للنجاة... هناك، في نهاية التحليل، إعلان عن انبثاق لغة الذات في تماسٍّ مع لغات الآخرين واحتضان للتجارب الوجودية وتفاصيلها...

وفي «المركب» يتشخّص المتخيل الاجتماعي عبر مركزية الدولة وحضورها الكُلي وما نتج عن ذلك من مُلاشاةٍ للقيم التقليدية ومصادرة للقيم التحررية وسعي إلى تجذير أخلاقية تلفيقية تدعم روح الامتثال والنفاق...

وتشخّص «رحلة غاندي الصغير» في سخرية بارودية لاذعة مشهداً من المتخيّل العربي الراهن أسير الإيديولوجيات الطائفية والدينية والعصبوية، وقد آل به الأمر إلى تبرير الموت وممارسته، بل والتلذّذ به خوفاً من أن يُضيع سلطةً وهمية... وبالمقابل، نستمع ونقرأ كلام البسطاء الذين لا يهربون من بيروت، بل يحاولون، وسط الأنقاض،

أن يلملموا أشتات متخيَّل تبتدعه الذاكرةُ والتعلّق بالحياة. . .

إن الابداع الروائي العربي في هذا العقد المتبقّي من القرن العشرين يتّجه أكثر إلى الاحتفال بالتعددية اللغوية والفنية وإلى العودة إلى الكشف عن الذات وبلورة صوتها ورغائبها؛ وهي ليست الذات النرجسية المنغلِقة، بل الباحثة عن الغيرية عبر التجربة الوجودية وعبر المنظور النّسبي الذي يُزعزع المطلقية الخانقة لأرجاء المجتمعات العربية. إنّ الأدب العربي ـ ومن ضمنه الرواية ـ يرتقي إلى مستوى الإبداع عندما يتحرّر من منطق إضفاء المشروعية على القائم السائد، وبالأخصّ على ما يُشخّص اللغة الأحادية، ويختار الاستجابة للرغبة ومغامرة الكتابة ومناهضة السلطة. . فبذلك يستعيد العربي ـ المغيَّب وراء اللأّقانون ووراء اللغة المطلقة والتطهُّرية المرائية ـ ذاته عبر ممارسة شَهوةِ الكلام والحلم والجري وراء «تغيير اللغة».

محمد برادة

[١٩٩٠/٥/٢٧]

حليم بركات

نحو نظرية علم ـ اجتماعية للرواية العربية

تقوم محاولتي في وضع نظرية علم ـ اجتماعية متطوّرة للرواية العربية على ثلاث فرضيات أساسية هي أن: ١ ـ هناك علاقة تفاعلية بين الرواية مضموناً وشكلاً والواقع الاجتماعي باعتبار أنها ليست مجرد انعكاس للبنية والنشاطات الاجتماعية بل هي أيضاً عمل ثقافي فني يكتسب قيمة ذاتية تسهم في تحوّل الوعي الذي يسهم بدوره بتغيير الواقع الذي انبثق عنه، و٢ ـ أن الرواية العربية تتميز عن الرواية في المجتمعات والثقافات الأخرى نتيجة لتميز واقع المجتمع العربي وسماته بالمقارنة مع غيره، و٣ ـ أن الرواية كعمل فني أدبي منظور معرفي آخر على، أو بحث في، طبيعة المجتمع والإنسان كالعلم والفلسفة فلا تقلّ عنها دقة وعمقاً واكتناهاً لأسرار الحياة وأقانيمها.

انطلاقاً من هذه الفرضيات الثلاث، يمكن أن نضيف أن الرواية نفسها هي نشاط إنساني يحمل طابع المجتمع والجماعة والفرد الذي ينتجها فتخضع مثل أي نشاط آخر للتحليل الفكري. من هنا سوء تقدير الروائي الذي يصرُّ على أنّ الثقافة قيمة بحدّ ذاتها ولا يجوز إخضاعها لتحليلات علم الاجتماع أو علم النفس حتى ولو جاء هذا التحليل من قبل روائي آخر أو أيّ ناقد أدبي يذهب أبعد من الاهتمام بالتجربة الفنية فحسب. كذلك من هنا سوء تقدير العالم الاجتماعي الكمي الذي يقلل من جدوى تحليل الأدب اجتماعياً أو كمادة ومصدر من مصادر معرفة الواقع الاجتماعي معتبراً مثل هذا التحليل نوعاً من التفكير التخيلي. إنّ مثل هذا الموقف هو الذي يرسخ الانفصام في المعرفة الإنسانية في المجتمعات الحديثة التي لم تتمكن حتى الآن من الجمع بين ضرورات

التخصص وضرورات المعرفة الشاملة التي تبحث في طبيعة الأمور في أطرها العامة.

تتناول الرواية ـ كمنظور أو رديف آخر للعلم والفلسفة ـ الإنسان والمجتمع بعمق وشمولية أو ككلّ، فلا يمكننا فصل موضوعاتها واهتماماتها عن الواقع الأعمّ. بذلك تتناول الرواية الواقع الإنساني في حالة صيرورة وتناقض دائمين وتخوض في العوالم الخفية والظاهرة. أما كعمل فني متميز، فإنّ الرواية تظل نشاطاً أو نتاجاً إنسانياً تجدر دراسته كأيّة ظاهرة اجتماعية أخرى دون الاساءة بالضرورة إلى كونها عملاً فنياً.

من حيث العلاقة بالواقع الاجتماعي، اعتبر الرواية العربية المعاصرة نتاجاً فنياً يتفاوت بين قطبي الموقف النقدي الاستكشافي أو الثوري إذا شئنا والموقف التوفيقي. في الحالة الأولى، تنتمي الرواية للثقافة النقدية المضادة التي تعنى بتغيير الواقع عن طريق خلق وعي جديد. أما في الحالة الثانية، فإنّ الرواية تنتمي للثقافة السائدة وتقصد إلى ترسيخ الوعي التقليدي. بكلام آخر، الموقف الأول فعل بالتاريخ وتحويل له. أما الموقف الثاني، فهو انفعال بالواقع وتثبيت له. وتقع بين هذين الموقفين القطبيين مواقف متنوعة تكون في الوسط أو أقرب لأحدهما من الآخر. وأهم ما يميز الموقف الوسطي ادعاؤه بأنّه يصور الواقع تصويراً حيادياً موضوعياً مستقلاً وأنّه يمارس الفن لنفسه وبذاته.

أمّا من حيث تمايز الرواية العربية عن الرواية في المجتمعات الأخرى وخاصة المجتمعات الغربية بسبب تمايز المجتمع العربي نفسه في هذه المرحلة التاريخية، فإنّه يمكن أن نقول باختصار شديد تقتضيه طبيعة هذه الدراسة بأن المجتمع العربي المعاصر يتصف بأنه: ١ ـ شديد التنوع والتفسخ مما يقلل في الوقت الحاضر من مقدراته على مواجهة تحديات تاريخية هامة؛ ٢ ـ هرمي في بنيته الاجتماعية الطبقية فتنعم فيه قلة بالغنى والنفوذ والمكانة فيما ترزح الغالبية تحت أثقال الفقر وتعاني من العجز؛ ٣ ـ متخلف يعاني من التبعية الاقتصادية والسياسية والثقافية مثله مثل بقية مجتمعات العالم الثالث فلا يسيطر على مقدراته وموارده، وبالتالي، على مصيره؛ ٤ ـ ممزق بين الجديد والقديم، الماضي والمستقبل، الشرق والغرب، الغيبية والعلمانية، الرأسمالية والاشتراكية والاقطاعية، الانفتاح والانغلاق، الخ. بسبب الوضع الانتقالي الذي يعيشه؛ ٥ ـ مسود بالعلاقات الأولية التي تتصف بالشخصانية على خلاف المجتمعات الصناعية التي تسودها العلاقات الثانوية؛ ٦ ـ فئوي، إذ تحتل الجماعات والفئات التقليدية الوسيطة بين الفرد والمجتمع (القبيلة، الطائفة، الخ) مركزاً مرموقاً وفعالاً في حياة العرب الاجتماعية؛ ٧ ـ أبوي سلطوي في علاقاته الاجتماعية ومختلف مؤسساته؛ ٨ ـ مسحوق بالسلطة بسبب غياب

المجتمع المدني؛ ٩ ـ مغرّب للإنسان فيحيله إلى كائن عاجز فيحتار بين اللجوء للهرب أو الخضوع والاستسلام أو التمرد أو الثورة؛ ١٠ ـ تعبيري عفوي وإن كان يعاني كثيراً من المكبوتات والمحرمات المفروضة عليه فرضاً خاصة من قبل السلطة المتمثلة بالعائلة والدين والدولة فيعبر الشعب عن نفسه (عن حزنه وغضبه، حبه وكرهه، آماله واحباطاته، صداقته وعدائه، رضاه واشمئزازه، طموحاته ويأسه، الخ.) بالكلمة في الدرجة الأولى، وبالصورة والرموز والأمثال والفنون المختلفة والتأمل الفلسفي. من هنا هذه الحساسية عميقة الجذور والانبهار بالشعر والصور الشعرية والكلمة التي تشكل العنصر الأهم في الأدب والموسيقى وتوجد حتى في الرسم والهندسة والنحت.

من خلال البحث في هذه السمات الخاصة يمكننا التعرف إلى المعاني الذاتية والمفاهيم المشتركة عند العرب، تلك التي تنبثق عن واقع اجتماعي متميز وتصبح جزءاً لا يتجزأ من الوعي الشعبي العام. وبهذا نفهم الثقافة على أنها مجمل الابداعات الإنسانية، ونعتبر في الوقت ذاته أنها تتشكل في الواقع الاجتماعي ومن خلال النشاطات الإنسانية وانها تكتسب أهمية بذاتها بقدر ما تؤثر بادراكاتنا ونظراتنا للأمور وتفسيراتنا للواقع الاجتماعي الذي انبثقت عنه أصلاً.

إنّنا بذلك لا نحاول أن نوفق بين مفهومين متناقضين للثقافة (المفهوم الذي ينظر إلى الثقافة على أنّها مجرد انعكاس أو تصوير للبنى والنشاطات الاجتماعية، والمفهوم الذي ينظر للثقافة كقيمة بحد ذاتها). وانطلاقاً من هذا المفهوم للثقافة، سنركّز في هذه الدراسة على التنوع الهائل في التيارات في الكتابات الروائية العربية.

إنّ السمات الخاصة التي تحدثنا عنها والأزمات التاريخية المتفاقمة التي كان وما زال العرب يعيشونها خلال هذا القرن الذي يشرف على نهايته، دون أن يبدو للعرب بصيص أمل بقرب التغلب على أزماتهم والدخول في قرن جديد، إنّما تعمّق في الحياة الفكرية العربية توجهاً نقدياً استكشافياً يسعى لإحداث تحول جذري في الواقع الذي نعيشه. بكلام آخر، إنّ التحديات والأحداث التاريخية التي مرّ بها العرب في القرن العشرين، وخاصة في النصف الثاني منه، أدت إلى قيام أدب عربي حديث متصل عضوياً بالصراع الاجتماعي والسياسي، فيذهب أبعد من مجرد الرغبة في تصوير الواقع تصويراً حيادياً أو مجرد التعبير عن الأزمات الفردية الخاصة والتنفيس عن الذات أو المصالحة معها. بل أذهب أبعد من ذلك لأقول إنّ التيار الغالب في الرواية العربية يميل إلى التوجه النقدي منه للدفاع عن النظام أو الثقافة السائدين أو حتى لمجرد التعبير عن التأزمات الفردية

الداخلية بحد ذاتها. لقد انشغلت الرواية العربية، خاصة منذ الخمسينيات من هذا القرن، بموضوعات وقضايا الثورة والصراع والتحرر والتحرير والتمرد والاغتراب ليس انطلاقاً من المواقف الايدولوجية بل من الواقع المعيش.

وليس ذلك غريباً، فلم يعد بإمكان الكاتب العربي أن يكون جزءاً من المجتمع دون أن يهتم جدياً بقضية التحول الثوري. انه مضطر أن يوضح، على الأقل لنفسه، إلى جانب من يقف في الصراعات الحادة الدائرة. هل نحن إلى جانب الطبقات والجماعات الحاكمة المحكومة من الخارج أم إلى جانب الطبقات والجماعات المقموعة؟ هل نحن مع النظام السائد أم ضده؟ هل نحن مع الحداثة أم مع التيارات التقليدية؟ أية حداثة نريد لأنفسنا ومجتمعنا وأية تقاليد نرفض؟ ما موقفنا من الثقافة السائدة والثقافات الفرعية والمضادة المتنافسة مع نفسها وغيرها؟ هل ننعزل أو نخضع أو نخوض المعارك المحتدمة الخطرة؟ في أية معارك نشترك وإلى جانب من واي ثمن يمكن أن ندفعه وهل نحن على استعداد لدفعه؟ هل نريد أن ندفع أو أن يدفع لنا؟ هل نقبل عمليات التهميش والتحول إلى سلعة أم نصر أن نلعب دوراً فعالاً محورياً خلاقاً؟

تتزامن هذه التساؤلات مع التطورات الاجتماعية ـ السياسية وليس من الضروري أن تكون متأخرة عنها أو سباقة لها، مما يقودنا للقول بأن الكاتب العربي يسهم في الثورة كما تسهم الثورة بتحوّله وتكوّن اهتماماته. إنّ معاناة الكاتب لا تنفصل عن معاناة المجتمع، ولا أتصور كيف يمكن للتجديد الفني أن يحصل بمعزل عن هذه المعاناة إذا ما اعتبرنا أنّ الشكل الفنّي ينبثق تلقائياً عن رؤية جديدة.

اعتدنا أن نربط بين ظهور الرواية ونشوء الطبقة الوسطى الجديدة وانتشار التعليم والصحافة، وأصبح من الضروري أن نذهب أبعد من مجرد تحديد بعض التيارات الأدبية العامة فنسعى لتصنيف الروايات العربية بحسب منظور تحليلي شامل. من هذا المنطلق نسأل هل الرواية انعكاس أو تعبير عن قيم المجتمع واهتماماته، أم هي تأمل في الواقع الاجتماعي، أم هي نقد للمجتمع ومن أية وجهة نظر!

كما أسلفنا سابقاً، ونقول هنا تحديداً، إنّه بإمكاننا تحليل الرواية في ضوء أربع من وظائفها الأساسية: كحقل آخر من حقول المعرفة موازية للعلم والفلسفة، أو كظاهرة اجتماعية ونتيجة من نتائج النشاط الإنساني، أو كتعبير عن مكنونات الفرد وتأزماته مما يساعده على الهرب من واقعه أو على التسامي على هذا الواقع بالخلق ومن خلال

الابداع، أو كمشاركة إنسانية في منظومة الاتصال والتواصل في سبيل تكوين وعي جديد.

فيما يتعلق بالوظيفة الأولى، يمكننا أن نقول إنَّ نجيب محفوظ استطاع أن يصوّر الحياة الاجتماعية في القاهرة بعمق أكثر مما استطاعته العلوم الاجتماعية والدراسات الفلسفية، تماماً كما قال جورج لوكاش من أنّ بلزاك استطاع أن يصف الصراع بين الفلاحين والملاكين الارستقراطيين بأسلوب أدبي ورصد التطورات التي توصّل إليها ماركس في الثامن عشر من برومير[١].

فيما يتعلق بالوظيفة الثانية، يمكن النظر للرواية وتحليلها كظاهرة اجتماعية. وعلى هذا المستوى نفسه نقول إن الرواية تعكس الواقع وتعبر عن ظواهره وخفاياه. يقول ايان وات (Ian Watt) إن ظهور الرواية في أوروبا متصل بالتحولات الاجتماعية الشاملة في حينه. من هنا استحالة التفريق بين المتخيل والواقع الاجتماعي فيصبح من الضروري فهم التجربة الفنية ضمن التجربة الاجتماعية[٢].

فيما يتعلق بالوظيفة الثالثة، يمكن تحليل الرواية كنشاط له طابع سعي الكاتب للاكتفاء الذاتي بالكتابة، ومن هذا المنطلق وصف فرويد الكتابة الابداعية على أنها عملية ناشطة في التعبير عن الذات أو الوعي الذاتي أو تحقيق الذات. بكلام آخر، كل ابداع فني نشاط إيجابي يتسامى من خلاله الكاتب على نفسه وأوضاعه.

وفيما يتعلق بالوظيفة الرابعة، نقول إن الرواية تؤثر في الواقع وليست مجرد تعبير عنه أو انعكاس لظواهره ومضامينه. ليس المبدعون الكبار مجرد مراقبين يصفون الواقع كما هو. إن سر عظمتهم يتمثّل في امتلاكهم حساسية مرهفة بتوق الإنسان وصراعه من أجل عالم أكثر حرية وعدالة. من هنا أن لوسيان غولدمان ربط بين تاريخ الشكل الروائي في أوروبا وتاريخ الحياة الاقتصادية واستنتج أن الرواية شكلت نقداً ومعارضة ومقاومة للمجتمع البرجوازي، لأنّ هذا المجتمع الاقتصادي بجوهره يتجاهل وجود الفن بحد ذاته ويقيّمه في إطار علاقات السوق التجارية. في ظل هذه العلاقات المغربة ظهر «الفرد الاشكالي» الذي يقاوم المجتمع ويبحث عن معان جديدة[٣].

بعد أن حدّدنا الفرضيات الأساسية التي ترتكز عليها هذه النظرية وطبيعة فهمها لوظائف الرواية، يبقى أن نشير إلى المقاييس التي سنعتمدها في تبين أوجه الاختلاف والاتجاهات في الكتابة الروائية العربية. بين أهم هذه المقاييس ما يلي:

١ ـ طبيعة رؤية الرواية للواقع الاجتماعي. السؤال الأساسي هنا هو فيما إذا كانت الرواية ترى المجتمع في حالة تناقض أو حالة انسجام وتكامل. وبامكاننا تبين طبيعة هذه الرؤية من خلال البحث في العلاقات الاجتماعية التي تصورها الرواية، ومدى اغتراب شخصياتها ومشاركتها في الصراع القائم والتزامها بالقضايا الاجتماعية والسياسية، ونوعية الاهتمامات التي يركز عليها الكاتب. في هذا الاطار يجري التساؤل حول المواقف من الصراع المعلن والخفي في المجتمع ومن السلطات والقوى المسيطرة، وحول رفض الأمر الواقع والاتجاهات القيمية السائدة: كيف تتعامل شخصيات الرواية مع الواقع وتتحول من ضمنه؟ ما هي النشاطات التي تمارسها؟ هل تنشغل بقضاياها الخاصة أم تشارك في الصراع العام؟ هل تنشغل بحل مشاكلها الخاصة أم تعمل من ضمن حركات اجتماعية وسياسية في سبيل تغيير الواقع؟ هل تسعى لتغير جزئي أم تغير شامل جذري؟ هل تعيش في الهامش أم تكافح في مركز الخطر وتواجه التحديات المصيرية؟ كيف تحاول شخصيات الرواية تجاوز اغترابها: بالهرب والعزلة، أم بالخضوع والاستسلام، أم بالتمرد والثورة؟

٢ ـ طبيعة المفاهيم السائدة في الرواية ولدى شخصياتها. نبحث هنا في مفهومات الرواية وشخصياتها (المرأة والحرية والعدالة والمساواة والحب والموت والرجولة والدين والعائلة والهوية والذات والآخر والفروقات الطبقية، إلخ). وفي رأيي أن هذه المفهومات متصلة اتصالاً عميقاً برؤية الواقع الاجتماعي كما حددناها أعلاه وتنبثق عنه انبثاقاً عفوياً.

٣ ـ طبيعة التجربة الفنية. نشير هنا إلى الأسلوب الفني المتبع في الرواية. هل هو أسلوب جديد أم تقليدي؟ هل يتجاوز الكاتب الأشكال القديمة المتكررة فيبدع ويختبر ويتفرد؟ هل اللغة جديدة أم قديمة؟ هل يخضع الروائي السياسة للفن والتصور الخلاق أم يخضع فنه وأدبه للسياسة فتأتي معالجته الفنية هزيلة دونما معاناة حقيقية؟ وفي رأيي هنا أيضاً أن الأسلوب الفني للكاتب متّصل اتصالاً عضوياً برؤيته للواقع الاجتماعي ونوعية المفاهيم التي يحملها.

في ضوء هذا المنظور التحليلي، تسعى الدراسة الحالية لتصنيف بعض الروايات التي أتيح لي قراءتها وتوصّلت إلى قناعة بأنّها تمثّل اتجاهات محددة. بذلك لا أعتبر أن هذه الدراسة تقصد لتقديم تغطية شاملة لجميع الروايات العربية المعروفة والناجحة، وأعترف أنني لم أتمكن حتى كتابة هذه الدراسة من القيام ببحث مستفيض في نتاج عدد من الروائيين المتقدّمين ومن أصحاب الشهرة. انطلاقاً من المنظور الذي حاولت تحديد معالمه الأساسية أعلاه، تمكنت أن أُصنّف الروايات العربية التي درستها حتى الآن إلى ما يلي:

- الرواية التوفيقية
- رواية اللامواجهة
- رواية الخضوع والانسجام
- رواية العودة إلى الماضي
- رواية التغيير الثوري

سأركّز في هذه الدراسة على الرواية الثورية في الدرجة الأولى، وأكتفي بعرض مختصر للاتجاهات الروائية الأخرى التي كنت قد نشرت بعض الدراسات حولها أو تلك التي أسعى إلى تطويرها في المستقبل[٤].

الرواية التوفيقية

أحدّد الرواية التوفيقية بأنها تقدم رؤية عامة يبدو الواقع الاجتماعي من خلالها وكأنه في حالة انسجام وتكامل وليس في حالة تناقض وصراع، وتحمل مفهومات تقليدية للأمور بما فيها أمور المرأة والعدالة الاجتماعية والحب والموت والانتماءات، وتميل للتقليد في أسلوبها الفني أكثر مما تميل للاختبار والتفرد. وقد توصلت من خلال دراستي للرواية العربية إلى أن هذا الاتجاه التوفيقي يتمثل أكثر ما يتمثل في روايات «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» و«يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم، وفي رواية «ساره» لعباس محمود العقاد، ورواية «دفنّا الماضي» لعبد الكريم غلاب.

تناولت في دراساتي السابقة روايات توفيق الحكيم المذكورة، وأظهرت أنّها تنطلق من رؤية عامة تصوّر الواقع في حالة انسجام وتوازن ومصالحة وتكامل متجاهلة التناقضات الأساسية والصراع الطبقي المعلن والخفي. لدى عودته لقريته المغلوبة على أمرها والتي يبدو أنه يمتلكها ولا ينتمي إليها، يحسّ محسن (بطل كل من «عودة الروح» و«عصفور من الشرق»، ويمثل المؤلف) بما يسميه «جمال الحياة... وذلك الروي المنتظم لمخلوقات الطبيعة وكائناتها الهادئة»، حتى كأنها «جميعاً على اختلافهم شخص واحد»[٥].

ومن موقع توفيقي مشابه، يأخذ عباس محمود العقاد «موقفاً ثابتاً إزاء معرفة الحقائق الكونية» المطلقة، ويتحدث عما أسماه «الوعي الكوني» الذي جعله «يؤمن بوحدة الكائنات ووحدة الخلق فيها جميعاً»[٦]. من منطلق هذه الرؤية المشيدة على مفاهيم «وحدة الكون» و«الحقيقة المطلقة» و«الكمال المطلق»، استنتج العقاد أن الإنسان يجب أن يتقبل القناعات السرمدية دون شك، فجاءت رؤيته سكونية تتجاهل التناقض والصراع. تنعكس هذه

الرؤية السكونية في روايته «ساره» التي تبدأ حيث انتهت، والعكس صحيح، فلا نجد نمواً في الأحداث والشخصيات والمفهومات والمشاعر والآراء والرؤية العامة. كلّ هذه تظلّ هي هي، إنّها جزء لا يتجزأ من هذا الثبات الكوني الموجود فقط في ذهن الكاتب(٧).

ليس أسلوب العقاد الفني ومفهوماته وآراؤه معزولة عن رؤيته العامة السكونية. كل شيء ـ بما فيه المرأة والأسلوب والتعميمات حول الحقائق ـ مطلق ثابت وجزء من ملهاة أو مأساة إلّهية، فيلعب الناس ليس الأدوار التي يريدونها لأنفسهم في عالم متحرك، بل يلعبون في تصوّر العقاد أدواراً معدّة لهم مسبقاً فيقاس نجاحهم بمدى انسجامهم مع هذا التصوّر الكامل بنفسه.

ويتمثّل الموقف التوفيقي أيضاً في رواية «دفنّا الماضي»(٨) للكاتب المغربي عبد الكريم غلاب، رغم انشغالها بالصراع الوطني في سبيل الاستقلال من الاستعمار الفرنسي واهتمامها بالتحرر من التقاليد الصارمة، مما يظهر تأزماً في العلاقات بين الجيل القديم المتمثل في الحاج محمد التهامي والجيل الجديد المتمثل في ابنه عبد الرحمن الذي يمكن اعتباره بطل الرواية. أما الرؤية العامة التي تقدّمها لنا الرواية فيما يتعلق بالبنية الاجتماعية، فهي رؤية تغلب عليها روح الانسجام والتوافق. بكلام يكاد يشبه كلام توفيق الحكيم، يقول عبد الرحمن الذي يفترض أنه يمثل جيل التحرر الوطني: «ولكن الطبقية شيء جديد على هؤلاء وأولئك يميزهم الغنى أو الفقر، ولكنهم جميعاً يتعاونون في الحياة كأنما لا يميّزهم غنى ولا فقر» (ص ٢٨٠).

كان الحاج محمد المتدين المحافظ يعيش في منزل ضخم مع زوجته وأولاده وبناته «وخمس من الخادمات الرسميات، عدا البنات الخادمات غير الرسميات... اقتنيت كل واحدة منهن لمناسبة ما، كلهن مغربيات اختطفن من أقصى الجنوب وهنّ صغيرات» (ص ١٩)؛ وأنشئن على «الطاعة والامتثال والشعور بالذلة» (ص ٢٨). وكان الحاج محمد يسوّغ لنفسه الرق من منطلق ديني، فيقول «إن ما ملكت اليمين هو مما أحل الله، وقد ملكت يميني ياسمين [احدى خادماته]، فهي للحظوة والمتعة وليست للخدمة والشقاء فحسب. إن التسري كان مما لم يأنف منه «السلف الصالح» وهو مما لم يتورع عنه الأباء والأجداد، ومن التزمت والزيادة في الدين أن أحرم نفسي مما أحل الله. وهذه ياسمين رزقه الله رقبتها..» (ص ٣٨).

وكما كان يعامل زوجته وخادماته، كان يعامل فلاحي القرية التي كان يملكها والتي كان قد «ورث معظم أرضها واشترى كثيراً من الهكتارات من سكان الناحية، كانوا

يستدينون منه فيدينهم حتى إذا استغرق الدين الأرض فاوضهم في التنازل عنها لقاء ديونه فتنازلوا مكرهين لا راضين، ولكنهم ظلوا يسكنون الضيعة ويحرثونها لصالح الحاج محمد كخماسين. كان هو يرضى عن عملهم، وكانوا هم راضين عن معاملته التي كانت تتسم بشيء من الأريحية كما لو كان ما يزال جاراً لهم. .» (ص ٩٨).

وفوق كل هذا يصف المؤلف هذه القرية المغربية كما وصف توفيق الحكيم القرية المصرية فينعتها بـ «الضيعة السعيدة» (ص ١٠٣)، وبكلام يكاد أن يكون كلام الحكيم تماماً يخبرنا أن الفلاحين «استمرأوا عيشهم البائس» (ص ١١١).

ولكن عبد الكريم غلاب يذهب بعض الخطوات من حيث الرؤية السكونية للمجتمع والشعب أبعد مما يذهب توفيق الحكيم، إذ تصوّر لنا رواية «دفنّا الماضي» صراعاً بين جيل الماضي المتمثل في الحاج محمد وولديه محمود وعبد الغني وجيل الحاضر المتمثل في عبد الرحمن وعبد العزيز، كما تدعو الرواية (كما يتّضح من عنوانها) إلى دفن الماضي الذي لم يدفن. وإذا كان عبد الرحمن يمثل الاتجاه الوطني والجيل الجديد من النخبة، فإنه - كما يقول لنا محمد براده والحمداني حميد - شخصية «فكرية» أكثر منه شخصية «بشرية» تعاني من المشكلات اليومية التي يعاني منها الشعب الذي يعزله المؤلف عن مسرح الأحداث[٩]. هنا يمكن أن نضيف أنّ صراع الأجيال الذي تركز عليه الرواية إنما يتحول بتعبير الحمداني حميد إلى «وسيلة يتمّ بواسطتها إتلاف طبيعة الصراع»، فقد كانت هناك «صراعات داخلية ضمن المجتمع المغربي نفسه، ولم يكن يراد لها أن تكشف لأنّها ستهدّد في نهاية الأمر طموحات تلك البرجوازية نفسها» (ص ١٦٠).

وفيما يتعلّق بالأسلوب الفنّي، نجد أنّ رواية «دفنّا الماضي» (مثلها مثل روايات «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» و«يوميات نائب في الأرياف» و«ساره») تقليدية في لغتها وتعبيرها وصورها وصيغها وتركيبها السردي الذي يعمد إلى الشرح المباشر والتفسير المفتعل أكثر مما يعمد إلى الايحاء. إنّها تصف أمور عدة وصفاً واقعياً تقليدياً ومن الخارج، دون أن يكون لها علاقة عضوية بالرواية كعمل فنّي متكامل فتفرض عليها فرضاً مفتعلاً.

رواية اللامواجهة

تصور رواية اللامواجهة الإنسان مغترباً عن المجتمع ومؤسساته، غير أنه يحاول تجاوز اغترابه بالانسحاب أو الهرب من الواقع بدلاً من مواجهة مصادر اغترابه والعمل على تغييرها. وتشكل هذه الرواية نوعاً هاماً من الأدب النقدي إلى جانب أنواع أخرى

كرواية الخضوع والتمرد والعودة إلى الماضي كما سنرى فيما بعد. أما ما أقصده بالأدب النقدي، فهو ذلك الأدب التحرري الذي ينطلق من فكر إصلاحي يسود عادة في أوساط الطبقات الوسطى الجديدة ويسعى لتطوير النظام العام بإظهار مشاكله وعيوبه، خاصة كما تؤثر في حياة الأفراد وحرياتهم وحقوقهم الإنسانية. ومن حيث الأسلوب، نجد أن الأدب النقدي يتميز (خاصة بالمقارنة مع الأدب التوفيقي) بنزعته الابداعية التجريبية ولغته الجديدة باستثناء رواية الخضوع.

تنسحب شخصيات رواية اللامواجهة من الواقع وتنعزل عن المجتمع وقضاياه العامة إلى عالم خاصّ من صنع مخيلتها الخصبة دون أن تتمكن أن تجد فيه ملجأ حقيقياً من المشاكل التي تلاحقها دون رأفة. وقد وصف جورج لوكاش مثل هذا التيار في الأدب الغربي بأنه استراتيجية «لتجنب المشكلات والصراعات الخارجية بدلاً من التعامل معها... فتبطل العلاقات... إنّ هذا الاكتفاء الذاتي... هو من أكثر وسائل الدفاع عن النفس يأساً، إذ يتخلى فيه الإنسان عن أيّ كفاح لتحقيق النفس في العالم الخارجي»[١٠].

في رأيي، إن هذا الاتجاه في الرواية العربية يتمثل أكثر ما يتمثل بين الروايات التي درستها وكتبت عنها سابقاً في: «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ أو «السفينة» لجبرا ابراهيم جبرا. بالرغم من الاختلاف في المنطلقات والتفاوت في أسلوب التعبير الفني، تتفق الروايتان من حيث التركيز على حالة الهرب من الواقع التي تعيشه الفئات المثقفة البرجوازية في المجتمع العربي. وتتشابه الروايتان حتى في اختراع مسرح نشاطاتها أو الملجأ الذي تهرب إليه وإن اختلفت أساليب اللامواجهة بعض الشيء.

تلجأ شخصيات «ثرثرة فوق النيل»[١١] إلى العوامة كل مساء هرباً من واقعها البليد، وتمارس الادمان بشكل طقوسي، وتدور بينهم الجوزة فتسير حياتهم في حركة دائرية عبثية. وفي غيبوبة الدوار تمارس هذه الشخصيات ثرثرتها وهذيانها مظهرة بتعمد واضح أقل درجة ممكنة من الاهتمام بالمجتمع إلّا من حيث أنه مصدر أو هدف للنكات التي تنفّس عن همومها.

ويعود هذا العبث إلى «فقدان المعنى، معنى أي شيء. انهيار الايمان، الايمان بأي شيء. والسير في الحياة بدافع من الضرورة وحدها ودون اقتناع وبلا أمل حقيقي... وتمسي البطولة خرافة وسخرية. ويستوي الخير والشر... وتموت القيم جميعاً وتنتهي الحضارة» (ص ١٠٩).

في حالة اللامواجهة، كما في المفاهيم التقليدية، المرأة ما زالت فتنة وهدفاً جنسياً والرجل هو الذي يضيق بها وهي تهيم به. وقد يظنّ للوهلة الأولى أن «سماره» قد تنقذ الرجال من عبثهم بالحب، فإذا بها تفشل وتهبط إلى مصيرها المحتوم. اضافة إلى ذلك، نجد أنها ما تزال تنظر إلى نفسها من منظور الثقافة الرجالية فتعاني من الاغتراب في صلب حياتها.

وفيما يتعلق بأسلوب «ثرثرة فوق النيل»، فإنها تدّل دلالة واضحة على ما افترضناه حول وجود علاقة عضوية بين الرؤية الاجتماعية والمفهومات الثقافية والشكل الفني. إن شكل هذه الرواية يختلف اختلافاً بيّناً عنه في روايات محفوظ الأخرى، وخاصة شكل رواية الخضوع (وهو النوع الغالب في روايات محفوظ) التي تغلب عليها الصيغة التقليدية في البنية العامة وبنية الجملة والمفردات والصور كما سنرى فيما بعد.

يمتاز أسلوب رواية «ثرثرة فوق النيل» عن أساليب أعماله الأخرى بالتداعيات الشعرية المتصلة بمناخ الهذيان والخروج على القوالب والتعابير المستهلكة، ومع هذا يظل محفوظ أسير المألوف وبعيداً عن مناخات الرواية الاسطورية فلا يتمكن من الاستفادة من الصور والرموز الفنية الايحائية. ومع أن محفوظ تمكن من أن يتخلى عن نزعة الوصف الموضوعي الحيادي الاجتماعي الخارجي إلى نوع من المعالجة الذاتية النفسية الداخلية في هذه الرواية إلّا أنّه ظل يتمسك بأسلوب المواربة في النقد (الذي هو أداة من أدوات اللامواجهة والخضوع معاً). حتى في مناخات العزلة والادمان يظل العبثيون يميلون لممارسة الرقابة الذاتية تماماً كما يمارسها الخضوعيون، فيلتجىء محفوظ إلى حيل المواربة والرقابة الذاتية حتى في هذه الرواية فيتوجه للفرعون بدلاً من عبد الناصر، «إن ندماءك قد كذبوا عليك. هذه سنوات حرب وبلاء... إن من كان لا يمتلك أضحى الآن من الآثرياء. يا ليتني رفعت صوتي في ذلك الوقت... لديك الحكمة والبصيرة والعدالة ولكنك تترك الفساد ينهش البلاد. انظر كيف تمتهن أوامرك وهل لك أن تأمر حتى يأتيك من يحدثك بالحقيقة» (ص ١٢٦ ـ ١٢٧).

هذا ما سنطوّره في بحثنا لروايات الخضوع فيما بعد. هنا يهمني أن أتناول رواية أخرى من روايات اللامواجهة وأقصد بها «السفينة»[١٢] لجبرا ابراهيم جبرا، التي تقدم معالجة أكثر عمقاً وإيجابية ووعياً ذاتياً من رواية «ثرثرة فوق النيل». تعاني شخصيات «السفينة» من العجز في علاقاتها مع المجتمع والمؤسسات والآخرين ولكنها تعي وضعها وتتفهم نزعتها للجوء إلى الهرب فتبحث في دوافعه وتحاول تجاوزه بالتسامي عن طريق

الابداع بالشعر والرسم، وإن كانت تلجأ أيضاً للأوهام والشرب والجنس دون متعة واكتفاء، وينتهي بعضها باختيار الانتحار ويفشل البعض الآخر بإيجاد مخرج فيظلّ في حالة تمزق وغربة. في مفهوم شخصيات الرواية الحوار نفسه نوع من الهرب مثله مثل الويسكي والشعر والرسم والحب. كل هذه عطش وتبقى في جفاف العطش. إن وجود مهمة في حياة وديع عساف لا تقلل من معرفته بأنه يعيش في حالة هرب فيردد في مناسبات مختلفة، «كلنا هاربون»، وإننا «ننسحب من الواقع المزري إلى عالم خبيء في الداخل» (ص ٧٨)، وإن «الوهم تفرضه علينا الطبيعة نفسها فرضاً. . . فالوهم أخو النسيان والنسيان بلسم الجراح» (ص ٧٩).

في هذه الرواية أيضاً، ليس هناك من قدرة على الحب رغم الحاجة الماسة للانتماء والبحث عنه. بل الحب نفسه وهم وهرب بفعل الفردية النرجسية، فلا يسعى أحد لاغناء حياة الآخر وإنما للتأكيد على الذات من خلال الآخر فينعدم اللقاء الحقيقي.

ولا ينفصل مثل هذا الحب عن المفهوم التقليدي للمرأة. تخبرنا لمى نفسها بأنها لا تعتقد أن الرجال يحبون النساء الذكيات، وترد مأساتها الخاصة لدراستها الفلسفة واستعمالها لذكائها فتقف نداً للرجل في المجالات التي كان وما زال يحتكرها. يصر الرجال على أن تظلّ هدفاً جنسياً، فيقول أحدهم، «أحبهن جميعاً: جيلات، دميات، سمر، شقر، هات ما عندك. . . أي شيء عليه تنورة. . . عندما تتفجّر الدنيا بكل هؤلاء النساء، أليس من السخف أن نركز على واحدة منهن دون غيرها؟» (ص ٣٨).

ويبقى أن نتناول أسلوب الرواية باختصار. على عكس الرواية التوفيقية، تكسر رواية «السفينة» القوالب التقليدية، إن كان بالنسبة إلى الشكل العامّ أو البنية اللغوية أو التعبير أو الصور والمفردات. تتحرّر من القواعد المألوفة وتنسج انطلاقاً من ذاتها شكلاً فنياً محكم الارتباط والايحاء. إنها تمتاز بأجوائها الشعرية وتداعياتها واستفاداتها من الأساطير والصور الحية الموحية. تتمثل دوماً افتعال أسطورة يوليس الهائم بين أهوال البحار والذي لا بد من عودته كالفلسطيني الذي هو أيضاً لا بد من عودته، ومن أسطورة إكارس الذي يطير نحو الشمس فيخذله جناحاه، واسطورة سندباد المسافر باستمرار، والمسيح الذي يمشي فوق الماء، ويوحنا الصارخ في البرية معلناً قرب قدوم مخلص، وسيزيف الذي يواصل دفع الصخرة عن صدره عبثاً.

رواية الخضوع

يصور لنا هذا النوع من الرواية (وهو نوع آخر من الرواية النقدية) الإنسان الذي يبحث عن مخرج من اغترابه بالخضوع للمؤسسات والأوضاع والقوى المسيطرة، ويتمثل أفضل ما يتمثل في معظم أعمال نجيب محفوظ. تعاني شخصيات كافة رواياته، كما أظهرت في دراسة سابقة، من العجز وتجد نفسها تعيش في حالة حصار محكم فتضطر للانسجام مع واقعها الساحق بالخضوع له ظاهرياً وعلناً ورفضه سراً وفي الداخل دون أن تجرؤ على إظهار تبرّمها واستيائها. ولأنه من الصعب جداً التعامل مع هذا الانفصام بين المعلن والخفي، نجد أنّ الشخصيات الخاضعة تتبنى مع الوقت معتقدات تموّه أو تسوّغ ازدواجيتها وتمكنّها بأقلّ شعور من المعاناة أن تنسجم مع واقعها.

هذا ما تعكسه رواية «زقاق المدق» (١٩٤٧) التي لا تكتفي بوصف تعاسة سكان الحي وضيق عالمهم بل تذهب أبعد من ذلك لتظهر لنا بأن ما يبدو وكأنه فرصة للتقدم ما هو بالفعل سوى مجرد وهم وفخ يؤدي للهلاك، وبأن من لم يهلك يحوّل غضبه من المصادر الحقيقية وراء تعاسته ضد نفسه من موقع ديني فيقول احدهم، «إذا كنا نذوق أهوال الظلام... فهذا من شر أنفسنا»(١٣).

من منطلقات الثقافة القدرية، يدعو رضوان الحسيني أهل الحي للقبول بأوضاعهم قائلاً، «لا تقل مللت! الملل كفر... ولا تتمرد على صنع الخالق. لكل حالة من حالات الحياة جمالها وطعمها... صدقني أن للألم غبطته ولليأس لذته وللموت عظته، فكل شيء جميل وكل شيء لذيذ» (ص ٥٧).

وتبلغ فضيلة الخضوع أوجها في «ثلاثية» محفوظ من خلال علاقة أحمد عبد الجواد (وهو المثال الأكمل للاستبداد الأبوي) بزوجته وأولاده. تطالعنا «بين القصرين» بوصف دقيق لعملية فرض الخضوع فتخبرنا أن أمينه، زوجة عبد الجواد، أرادت في العام الأوّل من معاشرته «أن تعلن نوعاً» من الاعتراض المؤدّب على سهره المتواصل «خارج البيت» فما كان منه إلّا أن أمسك باذنها وقال لها بصوته الجهوري في لهجة حازمة: «أنا رجل، الآمر الناهي، لا أقبل على سلوكي أية ملاحظة، وما عليك إلا الطاعة، فحاذري أن تدفعيني إلى تأديبك، فتعلمت من هذا الدرس وغيره مما لحق به إنها تطيق كل شيء - حتى معاشرة العفاريت -... فعليها الطاعة بلا قيد ولا شرط، وقد أطاعت، وتفانت في الطاعة حتى كرهت أن تلومه على سهره ولو في سرها...» (ص ٨ - ٩). وتسود العلاقة

نفسها بينه وبين أولاده الكبار والصغار فيجلسون في حضوره «في أدب وخشوع، خافضي الرؤوس كأنهم في صلاة.. فلم يكن أحد منهم ليجترىء على التحديق في وجه أبيه» (ص ٢٥).

وتتكامل هذه المقارنة الحذرة بين السيطرة الأبوية والسيطرة الدينية في رواية «أولاد حارتنا» فيحلّ الله مكان الأب والشعب مكان العائلة. كلاهما ـ الأب والله ـ مخيف محبوب وقريب بعيد ومنتقم رحيم. وكما اعتادت الأم والأولاد الطاعة في الثلاثية، فإنّ رواية «أولاد حارتنا» تخبرنا بأنّ الناس اعتادوا على «أن يشتروا... الأمن بالخضوع والمهانة ولاحقتهم العقوبات الصارمة لأدنى هفوة في القول أو في الفعل بل للخاطرة تخطر فيشي بها الوجه»(١٤)، فيصبرون ولسان حالهم يقول، «على ذلك كله فنحن باقون، وعلى الهمّ صابرون. نتطلع إلى مستقبل لا ندري متى يجيء... ولله الأمر من قبل ومن بعد» (ص ٨٧).

وتعيدنا رواية «ملحمة الحرافيش»(١٥) إلى أجواء «أولاد حارتنا»، فنكتشف مرة أخرى وباللغة نفسها عمق عجز الإنسان و«استعداده للانضواء تحت راية المنتصر أياً كان» (ص ٩٦)، خوفاً أو إيثاراً للسلامة فيتجرع «الذلّ والمهانة متصبّراً» (ص ١٧١)، ويحذر حتى «أن يفكر في أي نوع من المقاومة» (ص ٢١١)، إذ يصبح التسليم هو عين العقل. وحين لا يذعن الناس خوفاً من العقاب وعن طريق الترهيب، فإنهم «يذعنون في آخر الأمر لسحر النقود» (ص ٢١٩)، أي عن طريق الاغراء والترغيب. وهم يتوصلون إلى هذه القناعات لأنه كما قال أحدهم بأسف، «نخاطر بأرواحنا في سبيل قضية خاسرة» (ص ٢٤٥).

يكثر الحديث في هذه الروايات على صعيد تجريدي عن قوة الحب وسلطانه وسحره وقدرته على الخلق والتعمير والصمود في مواجهة المصائب. أما على صعيد حسّي، فنجد أن الحب بين الرجل والمرأة يتحول إلى نوع من الصراع والعراك وتتشكل عناصره من الغضب والحنق والوعيد والانتقام والترقب والقلق والانتظار والشوق والخيبة وتعليل النفس والمطاردة والخجل والذهول والشرود والحيرة والأحلام والأوهام والوجوم والارتباك والندم والتمثيل والتصنيع وحياكة الكذب والمكر والتعقب وتحمل مرارة الصبر والخيانة وبيع الجسد والتلثم بقناع زائف من الأدب والوداعة والاستغلال والخوف من الفضيحة والرغبة الوحشية والعناد والتعذيب والاستهتار والحذر والتوجس والضحك على الذقن وكبت المشاعر والنضال البهيمي. كل هذه أوصاف يستعملها المؤلف نفسه في تناوله

لعلاقة الحب بين المرأة والرجل ويصورها في اطار «عبث القوي بالضعيف»، و«لذة الانتقام»، والمزج بين «السرور والرغبة الوحشية في القتال» (ص ١٧٤ و١٩٦ من «زقاق المدق»).

وليس مفهوم هذه الروايات للمرأة أقلّ وضوحاً ومأساوية، فهي لا تعيش في حالة عجز وخضوع فحسب، بل يتوقع منها أن ترضى بوضعها ولا تظهر أي تذمُّر وشكوى. وإذا ما بدت شديدة الثقة بنفسها، كما كان الحال بالنسبة إلى حميدة في مطلع شبابها، يعمل المجتمع (بما فيه النساء) على كسر شوكتها. لقد تمنت لها نساء الزقاق أن تعيش «في كنف زوج جبار يبيتها بالضرب ويصبحها بالضرب» (ص ٤٣)، فيشاركن الرجل الاعتقاد بوجوب «معاملة المرأة كالطفل تحقيقاً لسعادتها هي نفسها قبل كل شيء» (ص ٥٨). بحسب هذا المفهوم، يكون واجب المرأة الأول «أن تطيع، وأن ترضى ما دامت حاجتها مقضية ورزقها موفوراً» (ص ٨٢).

أيّ شكل فني ينبثق عن هذه الرؤية والمفاهيم؟ وانطلاقاً من مقولة الانبثاق هذه، نتوقع أن يكون شكل رواية الخضوع الفني مختلفاً عنه في الأنواع الأخرى، بما فيها رواية اللامواجهة حتى في أعمال المؤلف نفسه. بكلام آخر، نتوقع أن يكون الشكل الفني في روايات «زقاق المدق» و«الثلاثية» و«أولاد حارتنا» و«ملحمة الحرافيش»، مختلفاً عنه في «ثرثرة فوق النيل».

نجد أن أهم ما يميز هذا الأسلوب ليس بنيته التقليدية فحسب بل تجسيده لنزعة الخضوع نفسها عن طريق التظاهر بالحيادية والموضوعية والواقعية تجنباً للخطر. يعترف الراوي في «الكرنك»، أي المؤلف، بأنه يصف الأحداث ويبدي آراءه «مستتراً بالعموميات»[١٦]، فلا نعرف موقعه في الصراع الدائر. ومما يساعد المؤلف على التستر أسلوبه الذي يصف الأمور من الخارج فلا نعرف كثيراً عن عالم شخصياته الداخلي وعن مشاعرهم وأفكارهم الخاصة إلّا فيما نستشفه من الخارج. وهو يفعل ذلك للتمويه وليس لأسباب فنية فيلجأ إلى الماضي وليس إلى الحاضر حين يرغب في توجيه نقد ما، فيقول لنا ما حدث من ظلم في عهد الفرعون أو الحاكم بأمر الله في الوقت الذي يقصد عهد عبد الناصر.

وحين يلجأ محفوظ إلى استعمال الرموز والأساطير والأحجيات، نجد أنه يفعل ذلك من أجل تمويه مواقفه أكثر منها من أجل خلق مناخ فني إيحائي شعري. ان وظيفة الرمز هنا هي التمويه تجنباً للخطر وليست وظيفة فنية. بكلام آخر، ان الرموز عند محفوظ هي

نوع من ممارسة الرقابة الذاتية من أجل إخفاء آرائه، وليبنت رموزاً فنية يلجأ إليها الكاتب من أجل شحنها بطاقات شعرية ايحائية، تشرك القارىء في عملية الخلق فتكثّف التجربة الإنسانية بإخراجها عن نطاق الآن والهُنا إلى رحابة المكان والزمان.

رواية العودة إلى الماضي

تتغير الرؤية عند جيل الروائيين الذين تكوّن وعيهم الاجتماعي والسياسي منذ الخمسينات بفعل التحولات التاريخية في مختلف المجالات. نتيجة لهذه التحولات في الواقع والوعي، تقلصت نزعات التوفيق والخضوع، وسادت النزعة النقدية التمردية في الكتابات العربية. بدأت تتكون، بدلاً من ذلك، نزعات الرفض والتصادم مع الذات والآخر والمجتمع كما يبدو من خلال الروايات التي كتبت في هذه المرحلة من قبل الجيل الجديد.

تنتمي هذه الروايات إلى تيارات مختلفة بحسب الاطار النظري المعتمد هنا، وسنتناول بعضها في حينه. هنا، سنكتفي بتلك الروايات الرفضية التمردية التي أصنّفها على أنها روايات العودة إلى الماضي وأركز على ثلاث منها هي: «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، و«الزيني بركات» لجمال الغيطاني، و«طائر الحوم» لي.

حين أدرك مصطفى سعيد في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»(١٧) ان عقله استوعب حضارة الغرب ولكنها حطمت قلبه، قرر دون تردد العودة إلى «دفء الحياة في العشيرة». تبدأ الرواية بانتقالة نوعية فيقول لنا الراوي في مطلعها «عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة (في أوروبا)... المهم أنني عدت، وبي شوق عظيم إلى أهلي في تلك القرية الصغيرة عند منحنى النيل. ولم يمض وقت طويل حتى أحسست كأن ثلجاً يذوب في دخيلتي، فكأنني مقرور طلعت عليه الشمس. ذاك دفء الحياة في العشيرة، فقدته زماناً في بلاد «تموت من البرد حياتها»... ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة في فناء دارنا، فعلمت أن الحياة لا تزال في خير. انظر إلى جذعها القوي المعتدل، وإلى عروقها الضاربة في الأرض، وإلى الجريد الأخضر المنهدل فوق هامتها، فأحس بالطمأنينة. أحس انني لست ريشة في مهب الريح، ولكنني مثل تلك النخلة، مخلوق له أصل، له جذور، له هدف». أعاد صلته بنفسه بعد أن أعاد صلته بالماضي من خلال تقربه من جده فيقول لنا، «اذهب إلى جدي، فيحدثني عن الحياة قبل أربعين عاماً، قبل خمسين عاماً، لا بل ثمانين، فيقوى إحساسي بالأمن»، باعتبار أن جده «شيء ثابت وسط

عالم متحرك» (ص ٤٣). السؤال هنا هو فيما إذا كان مصطفى سعيد سيتعلم الصمت والصبر في مجتمعه بعد أن مارس العنف والانتقام والمواجهة ضد الغرب في الغرب.

بعد أن تمتع بدفء الحياة في العشيرة لمدة، بدأت تظهر له علاقات القهر في المجتمع التقليدي من خلال تصرّف ودّ الريس الذي يتزوج المرأة «رغم أنفها» ويصر أن الرجال قوامون على المرأة مما يعني له أن من حقّه أن «يبدّل النساء كما يبدل الحمير» (ص ٨٢).

العودة لم تنقذه من الإحساس بالغربة، فيجد نفسه في فترات الصدق ممزقاً لا يعرف أين يستقر. من خلال هذه الرؤية المضطربة ومعاناة التمزّق يولد شكل فني جديد يقوم على تكسير البنى القديمة والتوصل إلى أسلوب متميز في لغته وصوره الشعرية، فيصف شفق المغيب، مثلاً، بأنه «ليس دماً ولكنه حناء في قدم امرأة» (ص ٩٤)، ويرى وجه أمه «صفحة بحر... ليس له لون واحد بل ألوان متعددة، تظهر وتغيب، وتتمازج» (ص ٢١)، ويخبرنا أن عقل مصطفى سعيد كان «كأنه مدية حادة» (ص ٢٨).

ولما لم يستطع جمال الغيطاني صبراً (كما يقول في مطلع «كتاب التجليات»)، رجع في رواية «الزيني بركات»[١٨] إلى التاريخ ليحتمي به ضد القمع وليس ليواجهه وجهاً لوجه. يسلك الإنسان في «الزيني بركات» طريق السلامة محتمياً وراء قناع التاريخ وحضارة الصمت فيقنع نفسه بلغة تقرب من لغة رواية الخضوع المحفوظية، أن «المهم ألا تظهر القصد في حكاياتك ورواياتك» (ص ٨٢)، لأن القلب خبر جراحاً صعبة الاندمال ولأن «... حولك رعب ينظم مسيرة الأفلاك» (ص ١٧٩ - ١٨٠). هناك خوف من «الحرمان والسجن والقيد والعذاب... ما حيلتي والزمان يلجمني ويكسر فكي ويخرس البوح في صدري... من حين إلى آخر أحتاج إلى خلوة... من أجلها حفرت لنفسي هذا السرداب، حفرته لجسدي أودعه فيه كلما حارت الروح وأعجزها الزمان» (ص ١٠٨ - ١٠٩).

حين يلجأ جمال الغيطاني إلى التاريخ يحتمي به فيقصّ علينا حكايات من بدايات القرن السادس عشر في عهد المماليك والسلطان الغوري ليحدثنا بلغة «بدائع الزهور في وقائع الدهور» لابن اياس عن أحوال القاهرة في زمن عبد الناصر، انما يقول لنا إن التاريخ لم يتغيّر كثيراً وان هناك دائماً من يحذّر أهل مصر. «يا أهالي مصر استكينوا... ومن خالف شنق» (ص ٢٣٢).

وفيما يلجأ الغيطاني إلى التاريخ محاولاً ألا يظهر مقاصده وتلجأ شخصياته إما للخلوة أو لله، تضع أثقال حياتها عند عتبته، نجد أنه يرى العالم متحركاً وليس دائم الثبات كما في رواية «الخضوع». وهو يراه أكثر تحرّكاً لأنه يملك إحساساً أعمق بالتناقضات الاجتماعية وبالصراع الإنساني للتغلب على الظلم وتجاوز الاغتراب. لهذا لا أعتبر رواية «الزيني بركات» رواية خضوع. صحيح أن هذه الرواية تقول لنا في صفحتها الأولى إن «بيوت المدينة كلها مغلقة»، وينتهي الفصل الأول بتصوّر القاهرة كما لو انها رجل «معصوب العينين، مطروح فوق ظهره، ينتظر قدراً خفياً»، ولكن الجملة الأولى تعلن اضطراب أحوال الديار المصرية ذلك الاضطراب الذي ينسى فيه الإنسان نفسه. الزمن الذي يقدم لنا هو «زمان الحيرة وسيادة الشك وفناء اليقين» (ص ٩٦)، فتسود الأسئلة وليس الأجوبة الجاهزة فتمتلىء الدنيا بـ«علامات التعجب والاستفهام، ألف سؤال حائر بلا هداية، الدنيا كلها سؤال لا أول له ولا آخر» (ص ٩٨). وكثيراً ما تبدأ الأسئلة من مقولة طبقية هي عدم القبول «لا نقبل أبداً ان يجوع الخلق، وتستمتع القلة» (ص ١١٤)، ومن مقولة أخرى «تتكشف» لنا من خلالها «بدايات العالم الطري» (ص ١٢٥). إن هناك ما يدفعه للاعتراف بحقيقة هي أنه مهما بلغ اليأس، هناك دائماً إحساس بقدوم «الزمان المرتجى». فبعد سنوات «ستجيء الأيّام السعيدة» و«لن يستقر الأمر على حاله» (ص ١٧٩).

يظهر لنا جلياً ان عالم الغيطاني عالم متغيّر أبداً، كما في «كتاب التجليات»[١٩]، حيث نجد أن «ما من شيء يثبت على حاله» (ص ١٥)، وان «كل شيء في سفر دائم» (ص ٤٥)، وان «ما يجمعه وقت، يفرقه وقت» (ص ٧٩). في هذه الرواية يكون البحث عن الثائرين الذين حركوا الضمائر فانتصروا بموتهم على الموت من أمثال سيد الشهداء وشباب أهل الجنة الحسين، والشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، وجمال عبد الناصر، وانسان عادي هو أبو الراوي، ومازن أبو غزالة الذي استشهد من أجل فلسطين. في صوت هؤلاء نسمع صوت من لا صوت لهم لأنّ السكوت على الجور جور، ولأن «الموت موتان، موت أعظم وموت أصغر، أما الموت الأعظم فيتمثل في السكوت على الجور» (ص ١٣٥). ومهما كان الإنسان في حيرة، إلا أنه شريك في الكفاح ومعاد لأهل الاستسلام.

وقد تولّد عن هذه الرؤية أسلوب فني شعري متحرر وشكل جديد مستمد من القصّ الشعبي أكثر منه من التقاليد الأدبية. تسيل اللغة بعفوية كالماء متحررة من

القوالب والأوصاف والتعابير المستهلكة وتتخذ صوراً وأشكالاً خاصة بها ونابعة من ذاتها.

وحين يكتسب الراوي في «كتاب التجليات» مزيداً من الجرأة ويسلك طريق المواجهة لا طريق السلامة، يزداد قدرة على تكسير القوالب واستنباط الصور من اللاوعي استنباطاً عفوياً. انطلاقاً من هذه الرؤية، كما يقول هو، «بدأ ينطق كلماته من خزائن الحيرة والتساؤل» (ص ١٣)، و«ما من شيء يثبت على حاله، لو حدث ذلك لصار العدم» (ص ١٥)، فعقد العزم على أن يرى ما لم يره بشر وأن يتجلّى، ويتجلى، ثم يتجلّى، ويسلك طرقاً لم يسلكها أحد.

وفي روايتي «طائر الحوم»[٣٠] انتقال سريع ذهاباً إياباً ـ وفي الوقت ذاته عن طريق التداعي النفسي ـ بين عالَمَيْ الكهولة في مدينة واشنطن والطفولة في قرية الكفرون السورية. الانتقال هنا عودة إلى الجذور ـ ربما تعبير عن الحنين أو هرب من واقع النفي الاختياري ـ للتأكيد على الهوية فيصبح المكان ـ أي قرية الكفرون ـ هو الجنة المفقودة التي نبحث فيها عن خلاص من الغربة. وهنا يمكنني أن أُضيف، كما أظهرت في دراسة أخرى، أن هناك علاقة بين الابداع والنفي. المكان، الطفولة، الذاكرة، والنفي تشكل معاً مناخاً إبداعياً يتجاوز مسألة مجرد البحث عن الخلاص الفردي للخوض في مهمة إعادة خلق العالم. بهذا لا تكون العودة إلى الماضي هرباً من الواقع بل محاولة لتغييره من الداخل(*).

رواية التغيير الثوري

إن رواية التغيير الثوري، كما أحدّدها هنا، ربما لم تكتب بعد. أقول ذلك ليس لأنّني أفكر بمقتضى نموذج مثالي بعيد المنال، بل باعتبار أنّ ملامح مثل هذا النوع من الرواية ما تزال في حالة تكوّن بطيء.

في رأيي أن رواية التغيير الثوري نتاج فني ينبثق عن رؤية جديدة شاملة للمجتمع والإنسان تحمل في طياتها العناصر والملامح التالية:

١) إنها تصوّر المجتمع في حالة تناقض وصراع وليس في حالة انسجام وتكامل.

٢) إنها تصور الإنسان في حالة اغتراب في علاقاته بالمجتمع والنظام والمؤسسات،

(*) أكتفي بهذه الإشارة تاركاً للنقاد مهمّة التحليل.

بما فيها خاصةً مؤسسات الدين والعائلة، وفي حالة صراع لتجاوز اغترابه.

٣) إنها ترفض الثقافة السائدة وتتمسك بالثقافة المضادة من مواقع الطبقات والجماعات والشعوب المسحوقة والجماعات المبدعة.

٤) إنّ هاجسها الأساسي هو الخلاص المجتمعي وليس الخلاص الفردي فحسب.

٥) إنها تجمع بين الذاتية والموضوعية أو بين الداخل والخارج متآلفين في الوقت ذاته.

٦) لا تقتصر ثوريتها على النظام السياسي، بل تنطلق في جوهرها من ثورة اجتماعية أعمق وأشمل فتحمل مفاهيم جديدة لكلّ الموجودات والكائنات.

٧) يكون الصراع من خلال حركات ثورية فلا تقتصر المواجهة على التمرّد الفردي.

٨) تعنى عناية خاصّة بالشكل الفني معتبرة أنه ليس هناك نموذج روائي جاهز موروث ومتعارف عليه مسبقاً، فينبثق الشكل الفني الثوري انبثاقاً عفوياً عن التجربة ذاتها وجدلية العلاقات. فإذا كانت الرؤية ثورية، كذلك تكون الأشكال والأساليب والتعابير واللغة.

كي يتمكن الأدب من أن يسهم في خلق وعي جديد، عليه أن يطمح إلى أبعد من مجرد الالتزام السياسي. في الواقع إن الالتزام الضيق بحزب أو نظام أو عقيدة يقلل من قدرة الأدب على التأثير في المجتمع. هناك فرق نوعي كبير بين الكتابة الثورية والكتابة الدعائية. الكتابة الأخيرة مجرد وسيلة، أما الكتابة السابقة فتعبير عن صراع الإنسان وتوقه للتحرر من كل أشكال العبودية.

هنا يجدر بنا أن نميز بين مصدرين من مصادر رواية التغيير الثوري في الأدب العربي: يتمثل المصدر الأول بأعمال روائية تنطلق من منظور نقدي اجتماعي كتلك الأعمال التي كتبها عبد الرحمن منيف وادوار الخراط وهاني الراهب وجمال الغيطاني وصنع الله ابراهيم ورشيد بوجدره ومحمد براده والياس خوري وسحر خليفة وحيدر حيدر ونوال السعداوي (في روايتيها «سقوط الامام» و«جنات وابليس») وكتاباتي شخصياً. أما المصدر الثاني فيتمثل بتلك الأعمال التي تبرز فيها ايديولوجية سياسية واضحة على حساب منظور النقد الاجتماعي كما يظهر من أعمال حنا مينه.

كذلك يجدر بنا أن نميز بين أعمال روائيين ينتمون إلى مجتمعات أو بلدان خبرت ثورات وحروب تحرير كفلسطين والجزائر، وأعمال روائيين آخرين ينتمون إلى بلدان لم تختبر ذلك كسوريا ومصر. في ضوء هذا التمييز، أرى أنّ أعمال أميل حبيبي وغسان كنفاني ومحمد ديب وكاتب ياسين وآسيا جبار والطاهر وطار تتضمن رؤية ثورية مختلفة عن تلك التي تتضمنها أعمال حنا مينه وعبد الرحمن الشرقاوي (في رواية «الأرض») ويوسف ادريس ويوسف القعيد وغيرهم.

بين أوائل الروايات التي تملك بعض ملامح رواية التحوّل الثوري رواية «الأرض»[٢١] لعبد الرحمن الشرقاوي، فهي (على عكس رواية «زينب» لهيكل ورواية «يوميات نائب في الأرياف» للحكيم) تصوّر القرية المصرية في حالة تناقض وصراع طبقي بين الفلاحين والقوى المسيطرة التي تشمل الاقطاع والعمدة والمأمور والحكومة والاستعمار الانكليزي. تدريجياً يدرك الفلاحون ما هي طبيعة التحالف بين هذه القوى، وان القوانين انما صنعت من قبل هذه القوى لخدمة مصالحها.

وينبثق عن هذا الواقع إحساس عميق بالاغتراب فيستنتج الفلاحون أنّ حياتهم نفسها (وليست أملاكهم فحسب) هي ملك الدولة تتصرف بها كما تتصرف بالماء والأرض والمحاصيل. ويعبر الفلاح المصري عن احساسه بالاغتراب بقوله، «عطشان والنيل في بلادنا» (ج ٢، ص ١٥٣). وفي محاولته لتجاوز اغترابه، لا يلجأ الفلاح للانسحاب أو الخضوع، بل يمارس المواجهة، فهو يعتبر أن الإنسان «يجب أن يرفع رأسه دائماً ويجب أن يدرك أن في الامكان دائماً أن يبدأ من جديد» (ج ٢، ص ١٦٥).

ويفترض أن تمثل رواية «الحرام»[٢٢] ليوسف ادريس «ثورة الصامتين الذين طال بهم الصمت والصبر» (ص ١٣٣)، غير أنّ قوة الطبقات المسيطرة وحضارة الصمت السائدة وواقعية المؤلف تحيل الرواية إلى عمل يكتفي برسم معالم المأساة. من ناحية أخرى، نجد أنّ الرواية تنجح في تقديم وصف دقيق وتفصيلي للواقع الطبقي في القرية مركزة اهتمامها على شريحة الغرابوة أو الترحيلة في أسفل الهرم الطبقي. ينظر إليهم الآخرون بما فيهم شريحة فلّاحي العزبة «نظرة إلى نفاية بشرية جائعة مضطرة إلى الهجرة». وضمن شريحة الترحيلة، تكون المرأة الفلاحة أكثر الكائنات تعرّضاً للقهر والاستغلال. إنّها ضحية الواقع الطبقي وحضارة الصمت والقمع المستمدة من مؤسسات العائلة والدين، فتبدأ حياتها في الرواية باغتصاب جنسي وتنتهي بموت شنيع بطيء. وتظل الثورة في الرواية مشروعاً صامتاً.

وتصوّر رواية «أيام الإنسان السبعة»[٢٣] لعبد الحكيم قاسم مأساة الفلاح المصري وقد سقط في شبكة من علاقات الاستغلال والاضطهاد والتسلط، وطغت عليه حضارة الصمت التي تؤكد على عجزه بدل أن تساعده على التحرر والتجاوز. يغرق الفلاح في حضارة الصمت فيبدو على «جبينه تراب من أثر السجود» (ص ٧٠)، وينتظر جوار ربه إذ إنّ «جوار ربنا أحسن» (ص ١٧٦). وترسخ مؤسسة العائلة حضارة الصمت كما ترسخها مؤسسة الدين فنجد في هذه الرواية أنّ للأب مكانه المخصص «لا يجلس أحد في مكانه... أبداً حتى ولو كان غائباً» (ص ٧)، وهو الذي يزوج أبناءه وبناته ممن شاء ومتى شاء، ويحب ابنته بقدر ما هي «طيبة مطواعة» (ص ١٤)، والأبناء بقدر ما يتقدمون إليه «صامتين وينحنون على يده يقبلونها» (ص ٩٦). ويفرض السلطان حضارة الصمت جامعاً في صورته صور الأب والله فيسعى الفلاح للاحتماء بمن هم مصدر عجزه واغترابه ويلجأون للحكايات والنوادر المضحكة. ومع هذا تبقى في «قيعان الكلمات آثار القهر... وفيها السخرية» (ص ١١٦).

ويتمتع صنع الله ابراهيم بقدرة هائلة على الوصف التفصيلي حتى للأمور العادية التافهة في رواية «نجمة اغسطس» كأنما يعلن قصداً، إنما بشكل غير مباشر، ضآلة الإنسان الفرد وهامشيته بالمقارنة مع ضخامة الأشياء حوله. أكثر ما نلحظ أن هناك نظاماً طاغياً يقوم على الخوف والتمييز الطبقي حيث «كل إنسان يجب أن يعرف مكانه»[٢٤]، كما في تلك اللوحة الضخمة التي «تصدرها رمسيس الثاني في ثلاثة اضعاف حجمه الطبيعي جالساً فوق عرشه. ووقف خلفه حامل المظلة الذي لم تبلغ قامته ارتفاع عرش فرعون. وامامه انحنى طابور من القادة العسكريين في حجم حامل المظلة» (ص ٣٤٤). ويبلغ الاغتراب أشده عندما يتحول الفرد إلى كائنين يعبد احدهما الآخر كما يبدو في «نقش ظهر فيه رسمان متماثلان لرمسيس يواجه احدهما الآخر... رمسيس الملك يتعبد لرمسيس الإله» (ص ٣٤٨).

ويظهر التوجه الثوري خاصة في الانتاج الروائي الفلسطيني (غسان كنفاني، أميل حبيبي) والجزائري (محمد ديب، كاتب ياسين، آسيا جبّار، رشيد بوجدره، الطاهر وطار، كما يظهر في أعمال عدد من الروائيين العرب الآخرين ممن تناولوا القضية الفلسطينية أو التحولات المجتمعية الكبرى في الحياة العربية المعاصرة (عبد الرحمن منيف، حيدر حيدر، الياس خوري، هاني الراهب، وكاتب هذه الدراسة وغيرهم). ويجدر بنا هنا أن نشير بشكل خاص إلى ناحيتين أساسيتين في مثل هذه الروايات وغيرها:

هناك أولاً وحدة المعاناة الشخصية والمجتمعية. لأنّ قضية المجتمع هي قضية الإنسان والعكس صحيح، يصبح خلاص الأول هو خلاص الأخير. هذا ما حاولت أن أجسده شخصياً في روايتي «ستة أيام»، إذ جعلت المجتمع بطل الرواية دون إلغاء الفرد ودون تقليل من أهمية المعاناة الذاتية. لذلك كانت مأساة دير البحر (المدينة الخيالية التي ترمز لفلسطين بشكل خاص وللمجتمع العربي بشكل عام في روايتي «عودة الطائر إلى البحر») مأساة مجتمع بقدر ما كانت مأساة فرد، فنجد أنّ رمزي يودّ «أن ينخرط في بلاده، أن يصبح هو وبلاده شيئاً واحداً. . . ضياع بلاده ضياعه»(٢٥).

وقد أدى هذا النزوع نحو التوحد إلى ضرورة خلق أشكال فنية غير جاهزة من حيز المكان والزمان. لذلك جاء في «عودة الطائر إلى البحر» هذا الانتقال السريع، ودون مقدمات أو تمهيد، في مسرح الأحداث بين بيروت والقدس وعمان وأريحا والخليل وسبسطية وبيت نوبا. ومن هنا أيضاً التفاعل والمشاركة بين رمزي وعزمي وخالد وطه رغم التباعد المكاني. لأن المعاناة كانت واحدة، ألغيت الفواصل المكانية والزمنية في إطار التوحّد النفسي.

وهناك ثانياً مسألة المشاركة الفعلية والخوض في المعارك الحقيقية التي يعيشها المجتمع، مما يؤدي لحصول تحوّل في المضمون وليس في الأسلوب فحسب. في مثل هذه الحالة، تنبثق الأفكار والمشاعر من صميم الواقع المعاش وليس من مفاهيم مجردة تفرض من الخارج. وحين ترفض رواية التغيير الثوري النظام السائد ويبدو أنها تدعو إلى المشاركة في صنع نظام بديل، يتم ذلك عفوياً من خلال تجارب حية. وتهتم رواية التحوّل الثوري بالسياسة وقضاياها، ولكنها تخضع السياسة للفن، لا الفن للسياسة. ويسبق رفضها للثقافة السائدة حصول ثورة اجتماعية وتحرر من الولاءات التقليدية واستبطان لقيم جديدة تنبثق من الواقع ولا تستورد من الخارج. واضافة إلى ذلك، تتخذ التعابير أشكالاً وصوراً جديدة وفريدة.

هنا يمكنني أن أشير إلى روايات غسان كنفاني الذي ربط مصيره بمصير شعبه كتابة وعملاً فتوحّدت معاناة شعبه بمعاناته الخاصة، وتمثل في صوته صوت الفلسطينيين المقتلعين ـ المنفيين ـ المسحوقين ـ المكافحين. في روايته «رجال في الشمس» يظهر بشكل فريد كيف أنّ الفلسطيني مهدد في صلب حياته بالموت دون أن يسمع له صوت مهما دق ناقوس الخطر. لأنه مقتلع وبلا وطن لا يستطيع أن يكون عزيزاً في أي بلد آخر حتى ولو كان بلداً عربياً، بل خاصة في البلدان العربية في ظل الأنظمة السائدة. إن بداية مثل

هذا الوعي هي بداية التجدد الثوري. فجأة يدرك الفلسطيني في رواية «أم سعد» أن التخلص من الوحل في المخيم لا يكون بجرفه كلما هطل المطر بل بسد مزراب السماء. الاكتفاء بجرف الوحل تكيف مع الواقع التعس وتصرف خضوعي انسجامي، أما سد مزراب السماء فتحول راديكالي باتجاه التعامل مع مصادر المشكلة التي لا تحل دون تغيير الواقع الذي نشأت عنه.

يظهر هذا التحوّل أيضاً في أعمال أميل حبيبي فنكتشف تطوّراً في العلاقات والمفهومات في الحياة الفلسطينية نتيجة للتحولات التاريخية. يظهر في رواية «سداسية الأيام الستة»[٢٦] كيف تغير الفلسطيني بعد اللقاء الذي تم بين المقيمين في الداخل والخارج بفعل حرب الخامس من حزيران ١٩٦٧. حين التقى مسعود لأول مرة في حياته بعمه وأولاد عمه تبين له «أنه ليس مقطوع الأصل والفصل وليس غريباً في هذه الدنيا» (ص ١٦). كذلك تبدلت حياة عجوز حين حضرت ابنتها لزيارتها فصارت «تبتسم ابتسامة لم أر مثلها في حياتي، اشبه بآثار موج على رمل شاطىء في ساعة الجزر» (ص ٧٢). وفي زمن التغير الثوري يتغير حتى مفهوم الماضي فيقول مقيم في الداخل منذ ١٩٤٨، «ادرك الآن إنني ما انطويت في صدفتي واحدودب ظهري، إلا حين قطعت الصلة بماضي. وما هو هذا الماضي؟ إن الماضي ليس زمناً. إن الماضي هو أنت وفلان وفلان وجميع الأصدقاء. . . ماضينا الذي أريده أن يعود كما يعود الربيع بعد كل شتاء» (ص ٣٦ ـ ٣٧).

ويتخذ التحول شكلاً آخر في رواية «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل». إنّ تحوّل ولاء من شاب خنوع ضئيل يأكل القط عشاءه ويموء مثل هرة بفعل عمليات الاذلال التي كان يتعرض لها إلى فدائي فيعلن العصيان المسلح على الدولة ويجمع أمره على أن يموت شهيداً. وقد جاء هذا التحول في حياة ولاء نتيجة لحصول تحول في المجتمع الفلسطيني بعد حرب الخامس من حزيران متجاوزاً ما أسماه المخيلة الشرقية.

وكما انتجت الثورة الفلسطينية كتاباتها الثورية، كذلك فعلت الثورة الجزائرية قبل ذلك. لقد لعب عدد من الكتاب الجزائريين دور الشاهد وسجلوا آلام شعبهم في أعمال خارقة. اندمجوا بالثورة واندمجت بهم فانتجوا أدباً متميزاً وصادقاً في التزامه، وصارت الكلمة سلاحاً.

نظر محمد ديب إلى ما وراء الأحداث السياسية مركّزاً على تحوّل الشعب الجزائري من حالة الركود إلى حالة نضوج الوعي القومي. تصوّر ثلاثيته («الدار الكبيرة»،

«الحريق»، «النول») عملية إفقار الشعب الجزائري ومشكلات الفلاحين والعمال قبل الثورة. وعمر في هذه الرواية لا يمثل الفقراء فحسب، بل يشبه إلى حد بعيد ولاء، فهو كطفل لم يكن يجرؤ على مواجهة أبناء التجار والملاكين والموظفين الأغنياء. كان يهمه، في الدرجة الأولى، أن يعيش لا أن يموت. ألف الجوع حتى تعمّقت بينهما الصداقة. ومع هذا، وقد بدأت تباشير الثورة، «كان يحسّ أنّ الأمور لا تجري على النحو الذي يرضيه... كان ينتظر من الحياة شيئاً آخر... وكان يتألم، لا لأنّه طفل، بل لأنّه قد ألقي في عالم يستغني عن وجوده»(٢٧). سلبه المستعمرون، تماماً كما سلب الصهاينة الفلسطينيين، أرضه وروحه وسمّموا حياته، ثم اخترعوا أساطير تحطّ من مكانته إلى مستوى الحيوان وتبرّر الظلم. اضافة إلى ذلك، سنّوا قوانين حاصرت الشعب من مختلف الاتجاهات فأصبح مذنباً مسبقاً.

من هذه الأوضاع كان لا بدّ من أن ينشأ وعي جديد، ويقود الوعي للتحريض، فيقول أحدهم بصوت أصم، «إذا تركتم أرضكم، فإن أولادكم، وأحفادكم، وأولاد أحفادكم، إلى آخر جيل من أجيال ذريتكم، سوف يحاسبونكم حساباً عسيراً. إذا تركتم أرضكم فلن تكونوا جديرين بهم، ولن تكونوا جديرين بهذه البلاد، ولن تكونوا جديرين بالمستقبل» (ص ٢٠٦).

في سبيل أن يصبح الجزائريون جديرين بالمستقبل والبلاد، يقول أحدهم، «لن تجدينا الطرق العادية... لا بد لنا في سبيل ذلك من أن نقلب العالم رأساً على عقب... علينا أن نبدل العالم والإنسان... ولكن لا بد أوّلاً من هدم كلّ شيء» (ص ٤٣١).

ونجد هذه الروح الثورية - في بعديها السياسي والاجتماعي النفسي - في أعمال عدد من الكتاب الجزائريين الآخرين من أمثال كاتب ياسين وآسيا جبّار ورشيد بوجدره والطاهر وطار وغيرهم. تتمثل في رواية «نجمة» (١٩٥٦) لكاتب ياسين انشغالات الجزائريين والجزائريات بمهمات التحرير والثورة على مختلف الأصعدة. اما الجوانب النفسية والاجتماعية للثورة فتنعكس في روايات آسيا جبار مركزة على تأثيرات الثورة بوضع المرأة وسعيها المرير للتحرر، وفي روايات رشيد بوجدره وخاصة رواية «الطلاق» التي تفضح شراسة الأب وهزالة سلطويته. وتتناول رواية «اللاز» ربما لأوّل مرة بهذه الكثافة والعمق الصراع الطبقي داخل الثورة، متمثّلاً بالصراع بين الوطنيين المعنيين بمهمّات التحرير فحسب والتقدميين المنشغلين أيضاً بمهمات الثورة الاجتماعية أيضاً.

ويغيب البعد الثوري الاجتماعي (فيما عدا الحديث المباشر عن الصراع الطبقي) في أعمال الروائي السوري حنا مينه. رغم موقفه الثوري السياسي في رواياته العديدة، نجد للأسف الشديد نزعة تقليدية تتجلّى خاصة في نظرته للمرأة وفي أسلوبه الكتابي مما يذكرنا حتى بالعقاد وتوفيق الحكيم. تتكرّر صورة المرأة السلبية في جميع أعماله، فيرد في رواية «الثلج يأتي من النافذة» أنّ هناك شبهاً بين المرأة والنوم فـ «كلاهما تطلبه فينأى وتتركه فيقبل»[٢٨]، وأنه «عاودتها طبيعة المرأة التي لها ثأر في عنق آدم منذ خطيئة حواء الأولى» (ص ٧٤). وفي «المصابيح الزرق» انه «إذا لم تكن المرأة وسادة لحم فلماذا هي امرأة»[٢٩]، وفي رواية «الياطر» أن «المرأة بنصف عقل، أو بدون عقل، بل أقلّ من لا شيء، مثل البطيخة، مثل المجدرة، إذا جعت أكلت منها والسلام»[٣٠].

وما قيل حول نظرته التقليدية يمكن أن يقال عن لغته وأسلوبه الفني في البنية والمفردات والتراكيب والتعابير والصور والمخيلة. نواجه في مطلع رواية «المصابيح الزرق» بهذا الوصف السقيم:

«أما المعارك، أما الأهوال، أما النيران التي يورثها القتال، فتفغر أشداقها وتمتد... أما الاشلاء وهي تتناثر، والدماء وهي تسيل، والأنات وهي تتصاعد، أما هذه كلها فكانت تغيب في مطاوي الذكريات...»

افترضنا سابقاً أن مثل هذه الفجوة قد تضيق في أعمال بعض الروائيين الذين خبرت مجتمعاتهم ثورات تحريرية مثل الجزائر وفلسطين، ولكن نجد أنها ربما تضيق أيضاً في أعمال عدد قليل ممن توحدت في رؤيتهم الثورية السياسية والاجتماعية والفنية. ربما يمكننا أن ندرج هنا أعمال عبد الرحمن منيف الذي خبر شخصياً اغتراباً عميقاً ونفياً طوعياً أو قسراً وتعرّض لتأثيرات متناقضة في مجتمعات مختلفة. ليس من الغريب إذن أن يرى منصور عبد السلام في رواية «الأشجار... واغتيال مرزوق» أن حالة الإنسان في الأرض تزداد بؤساً يوماً بعد آخر فيقول بإحساس أصيل، «لو أمتلك السلطة... لدمرّت هذا العالم... لقد فسد كل شيء فيه، تفتّت خلاياه، تعفّن، لم يعد يمكن إصلاحه أبداً... لعلّ عالماً جديداً يقوم على انقاضه»[٣١]. بهذا الهاجس الاجتماعي يتكون الحلم لتغيير العالم ويعاد النظر بكل شيء ويتم التساؤل دون رقابة. عندما سُئل منصور إذا كان مسلماً، أجاب «مسلم يا سيّدي، مجوسي، لا أعرف»، ثم يقول عن المتدينين، «أنا أعرف هذا النوع من البشر. الذين عندهم مثل الستارة، دائماً لها وجهان...» (ص ٣٣). ويعيد

النظر بالتاريخ المكتوب نفسه فيعتبره ركاماً «من الأكاذيب والافتراءات». إنه تاريخ الملوك والجواري لا تاريخ الشعوب. . .

وتقوم رواية «مدن الملح» على المواجهة التي تتمثل في شخص متعب الهذال الذي أصبح يمثّل ضمير الشعب فيختفي ويظهر. في مجتمع مستسلم «أصبح متعب الهذال شخصاً لا غنى عنه. . . وأنه وحده القادر على أن يقول كل شيء، وأن يعبر عن أفكارهم وما يدور في عقولهم ونفوسهم»[٣٢]. وتكون المواجهة شاملة مع الذات والأمير والسلطة في مختلف ابعادها. حين يختفي قيل إنه لا بد عائد «وحين يعود ستكون عودته كريح السموم، قوية كاسحة، لا يمكن لأحد أن يردّها أو يقف في وجهها» (ص ١٢٨). وسيقترن ظهور متعب الهذال بالمطر والسيل والرعد وتتفجّر قوى الشعب كالرياح العاصفة.

ونكتشف في رواية «الآن. . . هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى»[٣٣] متابعة لأسلوب الكتابة السردية في «مدن الملح» والموازنة بين التكرار وضرورات تناول التجربة الإنسانية بكل أبعادها وتشعّباتها فتكاد تختصر بالجملة الأولى المفعمة بالمعاني: «حين بدا موتي وشيكاً. . أطلقوا سراحي!»

أما الثورية التي نبحث عنها فتبدأ باستيعاب المشكلة التي يراها في «الهزيمة الداخلية التي نعيشها» كما يراها في اللغة السرية المتداولة في البلدان العربية «نتيجة السجن الطويل، سجن الآباء والأديان والأقوياء» (ص ٢٥). ونجدها أكثر ما نجدها في الموقف من النظام العام حين يحاول أن يرسّخ قناعتنا أن نظاماً من هذا النوع «لا يحتاج إلاّ إلى الدفن، وأنّ من الحماقة أن يفكّر، ولو للحظة واحدة، بإمكانية تطويره أو التعايش معه» (ص ٣١). إن تصميم السجين على تثبيت ارادته وقهر الخوف في داخله نزعة لا يملكها غير الثوري المؤمن بنفسه وشعبه والتاريخ فيقول لنفسه بتحد، «أنا مثل طارق بن زياد: حرقت سفني كلها، وليس أمامي إلا أن أحارب» (ص ٢٦٣). الكتابة الثورية هي «آخر الأسلحة التي نملكها. . . ولا بد أن نحسن استعمالها» (ص ٣١٧).

كانت هذه بعض ملامح رواية التغيير الثوري وتجلياتها في عدد من الروايات العربية التي تناولتها باختصار من قبل مجرد اعطاء أمثلة عن هذا التيار وليس في سبيل استعراض مختلف الروايات التي يمكن اعتبارها ثورية. ويمكنني أن أشير هنا أيضاً إلى أن هذه الملامح والتجليات تدل على محدودية الفرضية التي تؤكد أن الأدب يعكس الواقع فحسب، وتدعم الفرضية المعاكسة التي تشدد على أنّ الأدب قد يسهم في خلق وعي

جديد في مجال الصراع لتغيير الواقع واعادة بنائه. كذلك قد تدل على محدودية الفرضية التي تقول بوجود تصادم بين الفن والالتزام بالقضايا السياسية الكبرى. إن بامكان الروائي أن يخضع السياسة لعملية الخلق والتفكير النقدي التأملي في إطار الصراع الإنساني المحتدم. إنّ روايات التغيير الثوري التي تناولناها هنا باختصار تمكنت من أن تجمع بين الواقعية والرمزية بانبثاق الرمز عن واقع التجارب الإنسانية وبالتعمق في الواقع المحلي وحتى الآني بحيث يرتفع إلى مستوى هذه التجارب الإنسانية العامة.

* * *

حاولت في هذه الدراسة تحليل الكتابات الروائية العربية وتحديد اتجاهاتها واعطاء أمثلة عن كل اتجاه منها، انطلاقاً من منظور علم ـ اجتماعي نفسي يرتكز إلى قواعد تتعلق بالرؤية العامة لدى الكاتب وكما تنعكس في الرواية، وبالمفاهيم المستمدة منها، وبالأسلوب الفنّي خاصة من حيث جدته أو تقليديته، وبمدى اغتراب شخصيات الرواية والتزامها بالقضايا الإنسانية الكبرى ومشاركتها في الصراع في سبيل تغيير الواقع.

في ضوء هذا المنظور، تمكّنت من تحديد بعض الاتجاهات في الرواية العربية المعاصرة، كما حاولت أن أحدّد مواقفي منها معلناً بصراحة عن انحيازي لذلك الاتجاه الذي ينطلق من رؤية جديدة ترى المجتمع والإنسان في حالة تناقض وصيرورة وتطمح إلى تغيير الواقع انطلاقاً من الاهتمام بقضايا العدالة والحرية وغيرها من القضايا الإنسانية الكبرى دون أن تتخلّى عن مهمة الابداع الفني والتفرّد.

حليم بركات

المراجع

(١) Morroe Berger, Real and Imagined World: The Novel and Social Science, Cambridge: Harvard University Press, 1977.

(٢) Lan Watt, The Rise of The Novel, Berkeley: University of California Press, 1974.

(٣) Lucien Goldmann, Towards a Sociology of the Novel, Tavistock Publications, 1975.

(٤) راجع دراساتي التالية: Visions of Social Reality in the Contemporary Arab Novel, Center For Contemporary Arab Studies, Georgetown University, 1977.

«الرواية العربية ورؤية الواقع الاجتماعي»، في اتحاد الكتاب اللبنانيين، قضايا الثقافة والديمقراطية ـ دار العلم للملايين، ١٩٨٠، ص ١٨٧ ـ ٢١٤؛

«نزعة الخضوع في روايات نجيب محفوظ»، في مجلة «الكرمل»، السنة الأولى، العدد الأول، شتاء ١٩٨١، ص ١٤٤ ـ ١٥٠.

(٥) توفيق الحكيم، **عودة الروح** ـ القاهرة: مكتبة الآداب؟ الجزء الثاني، ص ٣٦ و٣٨.

(٦) شوقي ضيف، **مع العقاد** ـ القاهرة: دار المعارف، سلسلة اقرأ، ١٩٦٤، ص ٥٩.
(٧) عباس محمود العقاد، **سارة** ـ القاهرة: دار الهلال، د.ت.
(٨) عبد الكريم غلاب، **دفنّا الماضي** ـ الرباط: مطبعة الرسالة، ط ٤، د.ت.
(٩) لحمداني حميد، **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي** ـ الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٥، ص ١٤٤.
(١٠) Georg Lukacs, The Theory of the Novel, Cambridge: M. I.T. Press, 1971, pp. 113 - 114.
(١١) نجيب محفوظ، **ثرثرة فوق النيل** ـ القاهرة: دار مكتبة مصر، ١٩٦٥.
(١٢) جبرا ابراهيم جبرا، **السفينة** ـ بيروت: دار النهار، ١٩٧٠.
(١٣) نجيب محفوظ، **زقاق المدق** ـ القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٥، ط ٦، ص ٦.
(١٤) نجيب محفوظ، **أولاد حارتنا** ـ بيروت: دار الاداب، ١٩٦٧، ص ٧.
(١٥) نجيب محفوظ، **ملحمة الحرافيش** ـ القاهرة: مكتبة مصر، د.ت.
(١٦) نجيب محفوظ، **الكرنك** ـ القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٤، ص ٥٢.
(١٧) الطيّب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال** ـ القاهرة: روايات الهلال، ١٩٦٩، العدد ٢٤٥. نشرت أصلاً في مجلة حوار، عدد ٢٤/٢٥، ١٩٦٦.
(١٨) جمال الغيطاني، **الزيني بركات** ـ القاهرة: مكتبة مدبولي، د.ت. ط. ٢.
(١٩) جمال الغيطاني، **كتاب التجليات** ـ القاهرة وبيروت: دار الشروق، ١٩٩٠.
(٢٠) حليم بركات، **طائر الحوم** ـ الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٨.
(٢١) عبد الرحمن الشرقاوي، **الأرض** ـ القاهرة: الكتاب الذهبي لنادي القصة، ١٩٥٤.
(٢٢) يوسف ادريس، **الحرام** ـ القاهرة: روايات الهلال، ١٩٦٥.
(٢٣) عبد الحكيم قاسم، **أيام الإنسان السبعة** ـ القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٨.
(٢٤) صنع الله ابراهيم، **نجمة اغسطس** ـ دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٤، ص ١٦٧.
(٢٥) حليم بركات، **عودة الطائر إلى البحر** ـ بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٩، ص ٣٠.
(٢٦) أميل حبيبي، **سداسية الأيام الستة** ـ بيروت: دار العودة، ١٩٦٩.
(٢٧) محمد ديب، **الدار الكبيرة ـ الحريق ـ النول** ـ ترجمة سامي الدروبي ـ بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٨، ص ٩٧.
(٢٨) حنا مينه، **الثلج يأتي من النافذة** ـ بيروت: دار الاداب، ١٩٧٩، ط ٣، ص ١٧.
(٢٩) حنّا مينه، **المصابيح الزرق** ـ بيروت: دار الاداب، ١٩٧٩، ط ٣، ص ١٠٧.
(٣٠) حنّا مينه، **الياطر** ـ بيروت: دار الاداب، د.ت.، ص ٢٤٢ ـ ٢٤٣.
(٣١) عبد الرحمن منيف، **الأشجار... واغتيال مرزوق** ـ بيروت: دار العودة، ١٩٧٣، ص ٢٥.
(٣٢) عبد الرحمن منيف، **مدن الملح ـ التيه** ـ بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٤، ص ٨٠.
(٣٣) عبد الرحمن منيف، **الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى** ـ قبرص: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ١٩٩١.

عدلي رزق الله

الغواية(*)

كلّما نظرت إلى الوراء أجد أنّني أنجزت القليل
الشاطىء مائل للأعين كأنني لم أغادره أبداً.
البحر لا نهائي.
أريد الأعماق والقلب لا يهدأ والشوق لا ينطفىء.

ثمّ
«أرى جمالاً وحشياً. بقلبي أراه... بجسدي أراه
أبوح لها
أرى ما لا يقدر عليه قلب الانسان الضعيف
لو مددت القدم لن أعود أبداً».

مددت القدم واليدين والقلب والروح معاً.
وحيداً أجد نفسي بين ما لا تطيق نفس بشرية
جمال وحشي. جنيات متوحّشات. كل واحدة أجمل من الأخرى
عليَّ أن أسرق ما يملكن دون أن يغرقنني في بحور غوايتهنّ
الغواية قائمة أبداً

(*) اعتاد الفنّان أن يدوّن انطباعاته حول الحياة والفن. نقتطف، في ما يأتي، بعض هذه الانطباعات.


RIZKALLAH
92


RIZKALLAH
92

في بحر جماليات الفن
في بحر غرور الفنان
في بحر العودة الى شاطىء الانسان/ الأمان.

حين أصحو من وجد تحقّق مجموعه
أحسّ أنّني اجتزت صفّ الجنّيات
لأجد أخريات أكثر جمالاً وأشدّ إغراء.

قطرات قليلة هي حصاد الجهاد...
يزداد العطش ويحترق القلب بالوجد.

ومن جديد أغترف الجمال/ الحزن.
تحيط بي غواية أشدّ
شيئاً أشدّ من العذاب والألم والمتعة.

صفوف وراء صفوف
كلّ صفّ أشدّ جمالاً من سابقه.

المليكة تتحصّن هناك
لا أراها
لكنّي أعرف أنّها موجودة
يقين القلب يدلّني.

هل أراك قبل أن يرتاح الجسد موتاً؟
هل ستلامس أطرافي جسدك؟
هل ستضمّيني يوماً بين يديك؟
هل ستعطيني الحياة/ الموت؟
حينئذ ستكون الراحة الأبدية.

عدلي رزق الله

أسعد عرابي

قنديل للصغار، ومشكاة للكبار

الطريق إلى القمر

يعتلي عدلي نخلته السامقة كما يعتلي كل من «جوان ميرو» و«بول كلي» سلمهما المتكىء على القمر، ثم يفرد أوراقه وعلبته المائية في فضاء مطلق، تسكن جنباته عرائس الأطفال، تخفق في جنباته طائراتهم الورقية وتتماجن قناديلهم الزجاجية، يتبع مسالك الأولاد، في معاريجهم الحلمية. ولكنه لا يرسم خصيصاً لهم، بقدر ما يستعير جوانحهم وأجنحتهم، يحيك من نسيج ما يمكن أن ينم عنه خيال الأطفال البالغين، وصبوتهم في الخروج من قمقم الوقائع اليومية العابرة، يذكر زهران سلامة قرينة في هذا المقام (عام ١٩٨٧ م): «**يخرج كل يوم من بيته قاصداً مرسمه، ينزل في ميدان الحسين، وعبر شوارع وأزقة شعبية مكدسة بالناس والباعة، وكل مظاهر الحياة الصاخبة... وحين يدلف إلى المرسم تخفت الأصوات ويزدهر الصمت والتأمل والإبداع**».. ويتحدث المعلم بيكار من جهة ثانية عن عريشة مرسم عدلي التي تنمو وتمد أغصانها وعروقها يوماً بعد يوم باتجاه السماء.

يستعير عدلي من الأطفال مرحهم ولعبهم بالأصباغ، فهو لا يرسم إلا وهو في حالة انتعاش وانبساط حتى يتيسر له مد تيار سعادته إلى مشاهديه، لذلك فأشكاله الحلمية المغتبطة بعيدة عن كوابيس التعبيرية (سواء المصرية منها أم الألمانية)، يرتشف عذوبة اللون بتلذذ حسي يعادل شبقه للحياة، ومحبته لفصل الربيع والخصوبة واللقاح الأبدي.

يملك معجزات الأولاد نفسها في الإنفكاك من غراء المادة ودبقها وتحقيق الرغبة

الجامحة في الطيران، ثم محاولة الإنسلال من قفص وحوش الصراع اليومي ونتف اللحم والعظام، والإستكانة في فردوس أجنحة الملائكة والطيور.. وبالتدريج تتحول أوراق عدلي إلى بساط ريح وأجنحة فراشات هائمة. بل وكثيراً ما ينضم إلى أسرابه المسالمة أطفال من فلسطين يخلعون أسلاكهم الشائكة، يخرجون من دموعهم إلى فضاء الأحزان والشرور.

فضاء أثيري مخضّب بألوان المياه

سقط رأس عدلي في إحدى فناءات الصعيد عام ١٩٣٩ ميلادية، من أب ريفي يلون النسيج والخيوط، وما إن انتقلت العائلة إلى القاهرة واتخذ ربها دكانه مورد رزقه، حتى أصيب الصغير بمرض تعلق بصره المزمن بالقبة السماوية، وأصبحت ملاذه الوحيد الذي يربط حبل سرته بفضاءات طفولته الريفية، تماماً كما جرى مع الفنان «رايت» عندما كسرت رجله، واضطر على أثرها أن يمكث في فراش المستشفى جاثماً على ظهره عدة أشهر، يقضّي الساعات والأيام وهو يرمق فتحة السماء الرحبة، يترصّد تحولاتها الأثيرية ولقاحات غيوم الشفق بالغسق بالأصيل، وما إن خرج من المستشفى حتى أصبح الفنان الوحيد في إنكلترة الذي يختص بألوانه المائية في هوس مناظر الغيوم والسحاب والآفاق المتلاشية.. لم يكن عدلي بحاجة إلى كسر قدمه ليلج كائنات الفلك الأعلى، فحمّى ولعه بالقبة السماوية كان كفيلاً بانعراجه إليها كلما أبحر في مائياته الشرقية.

يستهل المصور الياباني في بلاد الهيولى والمياه والبخار لوحته بقصيدة عمودية، تنتبذ الزاوية اليمنى العليا من صفحة ورق الأرز، وحين يأخذ بتوقيع فرشاته للآفاق، يسعى في رسمه ما أمكنه ألا يختنق شهيق وزفير ما يسمى بالعرف البوذي **«النفس الخلاق»**، كذلك شأن أدوات عدلي المائية، فهي تحافظ جاهدة على أنفاس الفراغ النوراني من الاختناق والكتامة، لقد تعلم من التراث الياباني أن الفرشاة تحمل مقامات قوس قزح، وأنها لا تخضع في رقصها لمحفوظات العين لأنها تبحث عن مواطن اللقاح الكرافيكي داخل الشلالات والأمواج والسديم والهواء، كل شيء في تلك الحالة يستعيد نطفة الخلق الأولى، والتحول القدسي من العذرية الى الخصوبة، تقوم فيها قذفات الفرشاة على الورق بالإلماح إلى هذه النشوة الوجودية.

بين التّلميح والتصريح

تعيش كائنات عدلي حالات الخصب والتكاثر، الإنفصام والتشرد الخلوي، الإنغلاق والولادة، يقشّر الوردة ليصوِّر أعضاءها الداخلية (التي تحمل سر استمرار

أنواعها)، السداة والمدقّة وغبار الطلع، فتياته العذراوات يتحولن إلى عرائس، ثم إلى إشارات جنينية متصالبة، هشّة لأنها قدّت من أجنحة الفراشات والزجاج وقشور الأصداف البحرية.

تغتسل الأجرام والنيازك والشموس بفراشي الماء السخية البياض، ثم تتطهّر بمطر الألوان، أما الشهب الملونة فتتوالد من رحم الكون وقدسية نوره الفياض.

تطالعنا تأملات واحدة من بطلات «سارتر» وهي مسجاة على الشاطىء الى جانب فارسها الغارق في سباته، كيف شطح بها الخيال وهي تراقب احتكاك أنواع الرخويات المائية، لماذا لا تتحد مرة مع حبيبها عن طريق الأحشاء؟ لماذا لا تلتف الأمعية وتتعانق كما يجري في زوج من الأخطبوط الوادع في قاع المحيط؟ نستخرج من هذا السؤال العبثي طهارة الاكتواء باللقاح الشمولي، تماماً كما نشهد في مصادفات لقاح المادة اللونية والبيولوجية لدى فناننا عدلي، وذلك منذ شرارة إنسكابها المائي البكر، نعثر في هذه الأرحام اللونية على استعادة لقوانين الخلق الأولى، ومنذ أول لقاء بين فرشاته المحتقنة بالسوائل وامتصاصات الورق.. بل وقد يصل به الأمر إلى الخروج من الإلماح إلى التصريح، فيطالعنا بدهشة الأعضاء المذكرة والمؤنثة، تأخذ من وشاح ألوانه كفناً أبيض مغبراً يستر عورتها ويسمو بها إلى مراتب الطهر وشرعية البقاء والإستمرار، في تلك الحالة التصعيدية يخلع المشاهد بذور الخطيئة والدنس ليندمج في ديناميكية الخصوبة الكونية، خاصة حينما تتحالف مقابلاته اللونية مع هذا الإنغلاق الجنسي بين الجواهر والذرات؛ في كثير من هذه الحالات يكشف عدلي عن رغبته في النكوص إلى قبته السماوية الأولى.

يقول المعلم حسين بيكار في جريدة الأخبار عام ١٩٨٥ ميلادية: **يعرّج عدلي على فكرة «البيت والدار والمأوى... يدفعه الحنين إلى دفء الدار وأحضان الأسرة الأم»**.

وغالباً ما تستعيد نساؤه التشكيلية قصة عروسه سهير التي عثر عليها بين كائناته السماوية، وكيف عمّر عشه معها إلى جانب القمر، وعاشا في سلام وخلفا عروستين، سرقت كبراهما من الصعيد حبة نحيلة فسميت: «قمر».

لقاح التصوير بالكرافيزم

يكشف «الألبوم» الطباعي الأخير الذي حققه للأطفال بالفرنسية تحت عنوان **«القناديل الصغيرة»**، تلك العلاقة المتكاملة بين جناحي الكرافيزم والتصوير، فلقد أحكم اختيار ورسم شخصية قنديله الطائر مثل بساط الريح، المتلألىء بألف لون بسبب شظايا

نوافذ زجاجه المعشق، إنه أشبه بعبور قوس قزح في مشكاة أنوار. .!.

وعلاقته بالكرافيزم تبتدىء من اختياره لقسم الحفر خلال سنوات دراسته في كلية فنون القاهرة (١٩٥٦ وحتى ١٩٦١ م)، ثم تحول بالتدريج مع زميله محي الدين اللباد لرسوم قصص الأطفال، وبلغ الإثنان مبلغاً كبيراً من الحرفية الطليعية خاصة بعد إنشاء دار الفتى العربي، وقد أثار كتابا «الدار» و«الحمامة» اللذان كتبهما زكريا تامر للباد وعدلي قلقاً بالغاً في الإعلام الإسرائيلي لسبب شدة تأثيرهما على وعي الصغار خاصة أبناء فلسطين. وقد توقف عدلي عن نشاطه الكرافيكي خمس سنوات (ما بين ١٩٨٠ و١٩٨٥ م) مستغرقاً في بحثه التصويري، وترسخت لديه القناعة بعد عودته بعدم انفصال أنواع التشكيل، فالإنفصال الحقيقي يقع في تعددية المستوى الإبداعي، وعاد إخصاب الكرافيزم المعتمد على الحدود الصريحة في قراءة الشكل واللون بالتصوير الحر المتماهي مع سيلان الضوء وفناء مقاماته اللونية، فاجتمعت في كفتي الميزان: منهجية الكرافيزم وبنائيته، من جهة، ومخاطرات المادة البكر في التصوير من جهة أخرى، ويبدو أن هذا اللقاح الذي يزاوج بين الأضداد والمتكاملات يشكل خصائصه الثنوية، فتكويناته على الأغلب تعتمد على زوج من الكائنات المنزهة، يقابل فيها السالب الموجب، يتحاور العضوي مع الهندسي، البنائي بالمائع الهلامي، تجتمع في ألوانه برودة الصقيع والماء وسخونة البراكين والنار، تتجاور الكتل الكريستالية الرخامية الزجاجية الأحادية اللون الثلاثية الحجم، مع الموتيفات القزحية المسطحة التي تحفل بما لذ وطاب من أطباق الألوان، تتقابل الأشكال التكعيبية الراسخة الفرعونية مع الأشكال الحركية الخاطفة مثل شرارة انقداح حجري صوان، ثم تترصّع الألوان المتفجرة بالياقوت والزمرد والتركواز في برودة المقاطع الرخامية والفلزات الحوارية التي تجتاح الفراغ مثل رماديات حصى الشواطىء. في هذه الأرضية الغمامية تتطاير ألوان ألعاب الصغار بما يذكر بالحديقة الصينية التي نالت من دهشة ابن بطوطة لاجتماع زهر الصيف والشتاء معاً، قبل أن يتبين له أنها قد صنعت من الحرير جميعها.

تجتمع من جهة أخرى أشكاله الحلمية السيريالية المتاخمة لمناظر «ماكس إرنست»، مع الأشكال الجنسية الجارحة التي تقع على مشارف التجريد السيريالي والتي تحاذي مخالب أرشيل غوركي؛ في هذا التراوح بين التجريد والتشخيص يخضع ضمير عدلي لمزاجه الشرقي في كراهيته للتشبيه وإنجذابه الغريزي إلى فردوس التنزيه الذي تتآخى فيه الأكوان مع المخلوقات، وأنواع الطبيعة مع الطبيعة الإنسانية. .

طبع الكرافيزم مائيات عدلي بكمال الصناعة وتجنب الخطيئة، فالسطوح ظلت صقيلة رغم محافظته على بكارة اللمسات المركزية وصيرورة المسّ الأول، وبذلك فقد حافظ في هذا التأثير على نظام الانسجامات الموسيقية والفواصل المتوسطة بين الألوان وأصدائها، والتي يشاركه في نهجها موسيقي المصورين «بول كلي»، نجد لدى الإثنين: لكل شكل أصداء، ولكل لون درجات وسلالم ومراتب، فالتحول من لون إلى لونين إلى مكمله البارد أو الحار يجري بلباقة وكياسة وهدوء. وترسخ الجانب الايقاعي لدى عدلي بسيطرة الحركات الفراغية المتراقصة المتخلصة من مغناطيس الجاذبية الأرضية، مما سمح له بميلان الأشخاص وتعارض محاورهم وتنوعها في شتى الإتجاهات، مع ذلك فمسلك فرشاته الكرافيكية ـ التصويرية لا يقبل التعديل طالما أنه قد اتخذ مادة الألوان المائية المباشرة عقيدة تقنية، لذا فقد كان لزاماً عليه في كل مرة يقدح فيها الشرارة الأولى في الفراغ أن يسيطر على كمونه وخزانه الداخلي، تماماً مثل الفنان الصيني الذي يتأمل ساعات طويلة في المعبد، وساعات أقل أسراب الطيور ليرسم طيراً واحداً بأقل من طرفة عين، بلمسة مائية وحيدة، بقرار خطر لا يقبل التراجع أشبه بصعقة السيف أو لمسة البرق، فيخرج الشكل مختزناً مختزلاً متقشفاً لا يبقى منه إلا اللباب.

يعتلي عدلي نخلته التأملية المعراجية طويلاً، ثم يهاجم لوحته بنزق الشرق وشلال انفعاله الحاسم، ثم ينشىء بالتدريج من هيولى الفراغ وتصدعاته فراديس عجائبية، تقع بين قنديل الصغار ومشكاة الكبار.

أسعد عرابي

[باريس]

عيسى مخلوف

الماء والمرآة

دعا أحد السلاطين، يوماً، عدداً من الفنانين من الصين وبيزنطية ليزيّنوا جدارين متقابلين في قصره. أثناء إنجاز العمل، كانت تفصل بين الفريقين المتنافسين ستارة، فلا يرى أحد ما يفعله الآخر. وبينما عمل الفريق الأوّل على إظهار مهارته الفنّية والتقنية الرفيعة، اكتفى الفريق الثاني بأن يُبلور المسافة ويصقلها ويجعلها ناصعة كصفحة المرآة. وما أن اكتمل العمل وأُزيحت الستارة حتى عكست هذه الصفحة المصقولة ما رسمه الفريق الأوّل، وكانت امتداداً متألّقاً لبراعة أشكاله وألوانه...

هذه الحكاية التي يرويها جلال الدين الرومي في «المثنوي» تختصر، إلى حدّ بعيد، المعادلة المزدوجة التي يسعى عدلي رزق الله إلى تطبيقها في نتاجه، فيحوّله إلى حقل من المرايا المتعاكسة. ومن هذا المنطلق، يمكن أن نقرأ تدرُّج البياض في لوحته. فالبياض هنا لا يؤلّف خلفية اللوحة بقدر ما يمثّل جزءاً أساسياً منها. إنّه الروح الكامنة فيها. وحين يهتدي البصر إليه تستسلم اللوحة للبصر...

من الماء تأتي لوحة عدلي رزق الله، بمفرداتها وعناصرها وموضوعاتها، وحتى بياضها المشغول.

ومن الماء أيضاً يستخلص الفنّان ألوانه. ولشدّة ما يقطّرها ويصفّيها، يبدو كأنّه يضبط حركة الماء ويرصد تحوّلاته الداخلية، ويحرس اتّجاهاته ومجاريه. يلجم امتداداته حيناً، أو يطلق لها العنان، حيناً آخر، فتتداخل الألوان وتتلاعب في فضاء اللوحة كقَوْس قُزَح.

هذه اللوحة المتوَّجة بالماء، الطافية فوق نفسها، تخشى عليها العينُ من الغَرَق!

وفي مناخٍ يمزجُ، أحياناً، بين المائيّ والهوائيّ، تتحقّق ثنائية الحركة والسكون، فتبدو «الصعيديات» ككائنات طيفيّة سابحة في الفضاء، وحولها أشجار نخيل متمايلة تسبح هي الأخرى كفراشات. وإذا «البدويّة» يكاد ثوبها أن يلامس الأرض، وترتفع النبتة التي بجوارها ـ وهي نبتة بلا جذور ـ كطائر يتأهّب للطيَران.

إنّ حالة الاسترفاع وانعدام الجاذبية التي تتوجد فيها الأجسام والأشياء تشكّل خاصّيّة من خصائص اللوحة، وهي لا تنبع من نظريات الفيزياء الحديثة، كما عند بعض الفنانين المعاصرين، بل تصدر عن إحساس فطري بالعناصر المكوّنة الأولى.

والنباتات التي يحلو للفنان أن يسمّيها «زهور المحّايات»، وهذه الأعشاب المائية الطافية فوق سطح الذاكرة، لا هويّة لها. لا هي زهور أعراس ولا زهور مآتم... إنها باقات ملوّنة تخرج من لاوعي الفنّان لتقول إنّ ثمة نوعاً من الزهور لا يصلح للمناسبات، وإنّما لتأسيس فضاء لذاكرة بصريّة جديدة.

حتى كلمة «تصويرية»، هنا، لا تفي بالغرض. ذلك أنّ الزهرة في اللوحة لا تخرج من فكرة الزهرة إلّا لكي تصبح شيئاً آخر تماماً، والصخرة لا تعود صخرة، وإنما مسافة من الألوان تبطل بينها الحدود والفواصل. ويمسي الهرمُ مشروعاً لضمّ الأرض والسماء، والنخلة نافورة نبات، والنبات حالة تشي بامرأة، والمرأة خطوطاً غريبة مبهمة، ولغة غامضة يستعيض بها الفنّان عن لغة غامضة أخرى.

ومهما تعدّدت الموضوعات وتنوّعت، فإنّها وليدة رحم واحد. وسواء كان العمل يمثّل وردة أو شجرة، غيمة أو قدّيسة، فهو ينطوي على خلفية إيروسية كامنة. ولقد كشف عدلي رزق الله عن هذه الخلفية حين صَوَّر المرأة عارية، كأنه يريد أن يشير، عبر اختياره لهذا الموضوع إلى أصول لوحته ومنابتها.

والإيحاء الجنسي الذي يُعَبَّر عنه، عادةً، من خلال إبرزا المظاهرة الجنسية، يغيب هنا ويذوب في رؤية للجنس يلتئم معها الجرحُ القديم بين جسد المرأة والماء، فتختلط استداراتُ كليهما لتؤلّف جسماً واحداً، ولا تدرك العين ما إذا كان الماء يأتي من خارج المرأة أم من داخلها.

هكذا تغوص ريشةُ الفنّان عميقاً في ثنايا العُرْي بما هو مواسم خصب وعطاء، وتعبير عن حَقّ وخير وجمال.

في إيروسيّاته، ينزع عدلي رزق الله الحجُب عن وجه المرأة وجسدها، ويطلق عريها الرائع صرخة مدوّية في وجه الداعين إلى جَعْل السِّتْر والكبت والخوف طقس عبادة، والمعبّرين، من خلال أقوالهم وأفعالهم، عن حنين قاتل إلى عصور حجريّة بائدة . . .

ولئن جاءت أعمال الفنّان، اليوم بالذات، لتنغمس في الجرح، فإنّها تخرج عن نطاق الردّ المباشر على تزايد المحرّمات الاجتماعية والدينيّة التي تسعى، أكثر من أيّ وقت مضى، إلى القضاء على آخر قَبَس في جسد الانسان العربي وعقله وروحه.

عدلي رزق الله يرسم المرأة مثلما يرسم النخلة والوردة، يحرّكه هاجس الحضور الانساني الذي يختصره الفنّ ويصوغه في أرقى تجلّياته . . .

عيسى مخلوف

إدوار الخراط

تأويلات

[الى الفنان عدلي رزق الله]

I

في النقطة الحرجة التي يتفتق فيها الغسق عن الغَسَق انطلقتُ أنقّب عن بوارقك.

حدقتْ إليّ وأحدقتْ بي العيونُ الرحميّة، وخفقتْ أجنحة الطيور الصخرية.

تدقّ جدرانَ قلبي التي ضُربت نطاقاً حول سماء بيضاء لا أفق لها، شفافيتها عميقة البياض محاريّة، جفّت عنها آبارٌ من البحار العتيقة.

ذيل الطاووس هو أيضاً شعلةٌ قوقعة، وهلاميّة السمكة الحمراء هي شفاهُ زرقاء بنفسجية تفترّ عن ابتسامة الموت شَبَقاً.

أما ورق الأرحام المتأجّجة بوهجٍ مشقوق فهو ارتعاشاتُ وردةٍ نَدية مبلولة بمنيّ فجرها.

الطير المكبَّل في عضويته يشقّ بيضة الكون الحجرية.

أشعّة السماء خضراء أشواك على حراشيف الثدي المكتنز بإمكانياتٍ لامنتهية، تتوغّل حتى الحشفة الصفراء الخضراء بين فخذين نورانيّتين شمعة متواضعة وفُخُورٌ معاً بين لدونتين، هي قبّة الكون.

نورٌ يثجُّ من قلبِ رغبةٍ جيولوجيّة.

جنين الجسد متكوّر مضمومٌ داخل مكعّب المنشور الضوئيّ القزحي بكل قسوته المدبّبة.

اكتنان الالتحام في النار المائيّة بين قبضة الأصابع التي يتسرب منها رملُ جسدٍ لا يمكن أن يتفتت.

كيف يمكن أن تتحول فِلَذ الأجساد إلى شرائح من رؤيا المعمدانيّ؟

وكيف يمكن أن يصبح بلّور الشفتين ناراً زرقاء لا انطفاء لها ولا تُحتمل وقدتها؟

نافورات السماء الخريفية ينطبق عليها فمٌ عنيد.

والأسى عصافير مقصوصة الجناح.

لحم الغضب المرتاح على صخر العنق الناعم، شفتان تحملان موت العالم.

طيات الجسد الصخريّ تفاحةُ ليمونةٌ قوقعةٌ مشقوقةٌ يبزغ من شقّها نبتُ الخصوبةِ الزغبُ الخوصُ عمودُ اللوتس والنخيلُ.

مدفأة الرحم المكنونة بَذَخ الداخل البلوري.

عظامٌ سائلة بركانيّة الحمم انبثاقُ الأصفر الكمونيُّ الفاتح في قلب الزرقة الرخاميّة الكابية قضبان وأنابيب وأسوار مكسورة على سماء غاضبة أشواك الصبار حنانُ القُبلة غير التامّة أبداً.

القرد الإلهي القديم تعويذةٌ فيروزية عاقلةٌ في قلب الجُموح.

دخول السماء البيضاء المحترقة في قلب لحم الجسد عبر الزجاج المنير اللامع طعنةُ نورٍ طعنةُ لحمٍ جوهرةٌ مكسورة في مخالب مشرعة هي نفسها أوراق الورد المخمليّة.

ركنُ الجسد سائل وقوامه متخثّر.

أما الوجه الأنثوي المتشظّي داخل رحِمِه داخل عباءته النباتيّة فهو أيضاً نخلةٌ بنفسجية كعَبّاد الشمس.

وموج البحر قد تجمد في بلّورات الرمل تحت قدميْ امرأةٍ نخلةٍ تقف على سماء آسنة.

احتضان الأشباح (التى تحوّلت نوراً) لشجرِ العذاب.

عدوانية اللحم صرختُه في وجه القهر.
تسبيحٌ للخصوبة والأنوثة وانكشافُ البؤرة بلا مناعة هو التحدي النهائي.

هللويا للجسد، هللويا للسماء في الجسد.
مادّة الأنثويّة الملتبسة صخرٌ رماديّ وأرجوانيّ محتقنة.

II

مادة الكون، ممزَّقة ومبعثرة، يضمّها حضن قانون التكوينِ الوثيق.

بلّورية الأشواق إيقاعُ الكريستال احتدامُ الشهويّة.

أوراق مخضرّة ملتفّة تحمي قلبَ التقديس الحريزَ المنتهَكَ معاً.

فِلذ الفيروز واللازورد، ذائبة ناعمة، حُوشيّة، صافية وعكرة، تقذف بها عرامةٌ كونيّة، وهي مع ذلك لا تكفّ عن فورانها العضوي المضطرم.

أشلاء الحجر المسكوبة في فيض حنينٍ قديم، بل عريق.

كُرة الاشتعال المنبعجة مقطوعة ـ وقاطعة ـ دكنتها مشعّة، وأبضاعها معربدة الجُموح، في وثاقةِ أعنّتها المحكومة الانطلاق.

تفتُّقات الرخام المزدهر النضر نعومته منيعة لا تُنال، طريٌّ يلمّ أحراشَ الرحم الخفية، محدِق ومحاصَر.

شقّ الأفخاذ المخروطيّة فضيحةُ البراءةِ الأوليّة، موسيقيّة المعمار الراسخة.

القالب القضيبيّ الغامض حضوره ضاربٌ في تجليات الأنوثة الشهيدة، عمود هائل وعنيد أمام طغمتها الطاغية.

ألسنة اللهب المكنونة تلعق حجر الكهوف الرماديّة المربدّة الصُهْبة.

وحمرة الأحشاء الحميمة، محتقنة أو ورديّة، تجاوِر خضرةَ الطحالب القاتمة أو دِمْنة الحَمْأة العشبيّة، في حوارٍ سرّي.

غدائرك الدائرية محبةٌ عذبةٌ جافيةٌ وشهباء وصلبة القوام، قبَبٌ فلكية مبتورة الأوتار.

وتقاسيم محيّاك نعّمتْها أيدي الشهوات والأشواق المحبَطة والمتحققة معاً، فينوس «واندالية» بدائية ممسوحة التقاطيع، وجهها يملأ جسدي، بطن بيرسيفون الخفيّ.

موجك الرقراق قد تجمّد في حناياي، في مَدّه وجَزْره، قد غرس أنيابَه في طينةِ كهوف القلب الزرقاء.

عجينةٌ جسدانيّة وثيرةٌ أغوص في أغوارها ولا أمسّ ملاستها بأدنى كشط، جرحك بريء مع تقطّر نقطةِ دمٍ واحدةٍ مهما كانت مثناة إلى غير نهاية.

براكين سؤالي عن جسديّة الكينونة، عن كينونة الجسد، صبوات وجْدٍ مدفونة وباسقة في عنان السماء، وعذابات لا تهن ولا تبلى.

صبّار السحاب الناعم نُزعت عنه أشواكُه، وسلست منه العساليج، يسوده السنى، والشساعة الفسيحة لؤلؤيّة أحياناً، دُرّية السطوح.

الجسد النسويّ قد شفّ حتى استحال الى ضوءٍ وسماء.

رومانسيّةٌ صارمة.

صروح الأوثان الخام تبتهل الى الانسانيّ البحت في دخيلتنا وفي دخيلتها معاً، وهي الآلهة الخرساء الماثلة في غير مكان.

الأعمدة السِلْتيّة المغروسة في غير زمن.

الأبيض الداكن ـ أو الناصع ـ تنشقّ عنه كبدٌ حرّى قائمة تنهشها، بلا توقف، صقورُ الساقين الأملودين المرفوعتين.

والقتامة غبش غسقيّ في مساءٍ دائم ونقيّ فيه صحو العالم الأشهب الشفاف.

للصخر أثداء قائمة الحَلَمات تبضّ بلبن النعمة المحجوز، ثمار التمر مترعة، أعمدة ماثلة مكتنزة بعصارة البَذْخ المنتصب، ومنيّ الفرح قاتم الاحمرار.

السطوح البضّة مرمرية مدوَّرة التعاريج، وياقوتيّة صفراء، السطوح المربدّة الصهباء، والياقوتيّة الصفراء الصرَاح، حنينُ طَهُور ومشوب.

مراوَدةُ عشقٍ لونيّة لأنوثة العالم، لا تنتهي.

صقرٌ ـ عنقاءُ ـ فخِذٌ هيكلية عمودُ العالم المقسوم الملتئم ـ زرقاء كامدة رمادية صهباء

مكتوبة أو شفّافة اللحم، مزدهرة شرِسة وكَظيم.

نشيدٌ كونيّ الى رامة الصرحيّة، كاملة الأُنثوية، صوفيّة الشّبَق.

نشيد اللون والكون، موسيقيّة عارمة ولحميّة، عارِفة ومحترقة الروح، مرفوعة الى المرأة المحبوبة، في حِمى بخور طقس جسديّ، حوشيٍّ التلوين، محتشد العجين، وفي نور وعيٍ مدبِّر، معماريّ التكوين، ماثل الوجود في غير مكان، في غير زَمَن.

III

حَلَمة العين البلّورية عينٌ عضويّةٌ أخرى
مفتوحةٌ على رُؤى أخرى. كأنها من آخرةٍ غير محسوبة.
بيضاء صخرية، في قلب احتراقٍ كونيّ.
كيف تقع بؤرة النظْرة في الجناح، لا في القلب؟
ويرتكز العالم على شظيّةٍ مبصِرة وجانِحة؟
عيون الشاروبيم كثيرة ملء الأجنحة ملء الروح
مملوءة شهوة صهباء وسمائيّة وملْتَبِدة.

ترقد الدُرّةُ الناعمة في حضن الصَدَفة الجهْمة
لكنها درّةٌ ثوريّة بمجرد أنها توجد
بياضها الورديّ خَدَّاع، وصُدُوق معاً
لأنها ليست مغلقة على نفسها ولا مصقولة
ومن ثمّ ليست مفروغاً منها، منتهية، حاكمة
بل منادية للتمرّد أو على الأقل للسؤال.

الأبضاع الناصعة والشرسة واليانعة والمشتعلة
ملتهبة وقدسيّة
وحشيّة الغواية وحشيّة الغضب.
حمرتها الناريّة لاسعة للعين
صرخةُ تمجيدٍ للشهوة معلَنة غير مكبوحة
لهبها قاطع باحمرار حافّته مرسومة لازورديّة.

نهدٌ مقطوع عمودٌ منصوب عينٌ مفتوحة الرحم
ليست المجازات مُهمة
ليس مهمّاً إلا سُلَّم الأنساق
قِيَم الشِعْر تكتسب ألوان الحجَر والجمْر
الأحمر المخضرّ والأبيض المظلّل إحباطات التحدُّد
حيوانُ القوقع الحيّ ألَمُ التحقُّق.

الإثم المتكرر القديم
شموخُ جداريّة التحوير
احتدامُ السرّ انفجارُ غضب الجسم المستمرّ
لا حاجة للغفران
الطُهرانيّة كاملة
لا يبقى إلا الخطّ وفرح اللون

فَرْشَةُ طبقات اللحم بألوانها الشعشعانيّة
تبرق مثل كريستال جسدانيّ نصف شفاف
سَحاب القيامة
عجينة رؤيا يوحنّا، والرأس المقطوع
تدور به حلقاتٌ مبتسَرة متعددة المراكز
دورانُ تشكيلِها خَفيّ.

حدّها الوحيد قانونها الخاص
مصفّى من كل الشوائب وحافلُ الدخائل
هندسةُ ما هو غير قابلٍ للهندسة.
تَوَحُّد المذكّر المؤنّث الصَقْر الهُولة حَتْحور أبيس
بانتفاء الذكورة والأنوثة
وتأكّدهما ـ كلتاهما ـ تأكُّداً لا يقين بعده.

في هذه الألوان نفير الملائكة وجذاذات أطراف التنّين

رقرقة التقطّر الرقيق من فِلْقتي المحارة من لوثات الطهارة
إشعاعٌ له طيات البطن وانشقاقات الأفخاذ
الشعاليل المسوّدة مخضرَّة الجوانب قانية وقرمزيّة
ذروة حمم البركان المحكومة بانضباط
حرّة بلا حدود، شأنَ كل حرية

موسيقى جنين الذرة مُضَخَّمة ألف مرة
انبثاق الضوء الضاربِ من غير قيد
العمود النورانيُّ على كُرَتَيْه محصوراً
والأنوثة السائدة، كلاهما لا يُدحَض
طاقةٌ توشك أن تمزّق عالمها
تلمّه وتلهمه بنسقٍ موسيقيٍ عضويّةٍ مستسرّة.

كيف يمكن أن يكون سطوع النور تحتانيّاً؟
كيف يمكن أن تفقد كتلة العالم وزنها،
دون أن تصبح ـ مع ذلك ـ شيئاً آخر؟
هل يسقط شقّ الأقداس أم هو تسامٍ بلا انتهاء؟
هو ـ في كل حال ـ ينبوع لذة النصّ التشكيليّ
ومحطّ توازن الجماع الجماح

كالخُضرة الحامية في قلبِ المرمر متصاعدةَ الألسنة
شراهةُ الوردة ـ الغَوْر المتْرَعة
انتزاع النهدين من سياقهما التشريحيّ
الرميُ بهما على حطام الجسد المكسورة
يزيدهما طراوةً وغواية نغميّة
دوائر ومثلثات كاملة وناقصة، بوليفونيّة الألوان.

صعوبةٌ تشكيلية في تعدُّد الهياكل والبؤرات
وَثَاقةُ الجمع بين سموقِ نُصُب عموديّة

وبين حميميّة الحَشا المفتوحة، الدامية بالأكواريل
خمرُها قُزحيّة صَخَبُ تكثُّر الهارمونيّات
ملمومة ومنتثرة
بمكرِ الفنّ البريء المقتحِم.

الأفق الأصفر المفتوح على خلفيّةٍ كأنها غائبة
على سشوع لا ينتهي غير محدَّد بإطار
ليس لهذا العالم ـ لهذه اللوحة ـ إطار
لماذا إذن تُحيق بنا ـ كالخاتم ـ وتحاصِرنا؟
لماذا تُثَبِّتُ علينا اللوحةُ نظرتَها مثل هُوّةٍ غائرة
يُحدِّق الأبدُ منها ـ بعينٍ واحدة ـ لا يُفلتنا؟
لحم الحيوان البحريّ الداخليّ السخْن
سابحاً في بحيرته المتلظّية جارحة السِنان
وقد خَلُص من ملحه، ولزوجته
ظلت هواجسه كلها ماثلة
شبقيّة مصفّاة، ومحتدمة
حارّة الهوى باردة التشكيل.

إدوار الخرّاط
[١٤ أبريل ١٩٩٢/ ٦ برمودة ١٧٠٨]

كلارا خانيس

مختارات من الشعر الاسباني المعاصر(*)

إذا كان الشعرُ تعبيراً عن كينونة الشاعر، فمن الطبيعي أن نتواصَل معه عبر هذه الكينونة بالذات، وذلك بصورة سرّية وغامضة لا يمكننا تفسيرها في أغلب الأحيان. ويبقى السؤال مطروحاً: لماذا تأسرنا بعض القصائد فتخرجنا من إطار الزمن العادي وتطلقنا في زمانها الخاصّ؟ ثمة تَناغُم ينبعث منها، وجمال، وانسجام، وكمال، وقوّة، على مستوى الصُّوَر والمفهومات. ثمّة عطور تغوينا. ما يجذبنا إليها نتحسّسه ولا نراه. إنّه شيء غير مادّي لكنّه يتجسّد في حقيقة القصيدة. أُريد أن أقول إنّ هناك جامعاً مشتركاً بين الشعراء الذين وقع اختياري عليهم حتى لو كان لكلٍّ منهم لغته وخصوصيّته. هناك نقطة يلتقون حولها وتأسرني، وهذا ما يجعلني أتواطأ معهم. ولهذا، فإنّ اختياري هو اختيار محض شخصي ويخضع لاعتبارات ذاتيّة جداً. لكن لا بدّ من الإشارة، في الوقت نفسه، إلى وجود شعراء لا يقلّون أهمية عمّن وقع الاختيار عليهم. ومع ذلك، فهم غير ممثّلين في هذه المختارات التي لا تدّعي، بأي حالٍ من الأحوال، أنّها شاملة وتغطي رقعة الشعر الاسباني المعاصر بأكمله.

[كلارا خانيس]

(*) اختيار كلارا خانيس خاصّ بـ «مواقف». نقل القصائد من الاسبانية عيسى مخلوف.

بلاس دي اوتيرو(*)

(Blas De Otero)

احتضار

سرد ١

أتعارکُ وجهاً لوجه مع الموت
عند حافّة الهاوية، أستغيث
بالله. وصمته الصّائِت
يخنق صوتي في الفراغ السّاكِن.

يا إلّهي. إذا كان عليّ أن أموت
فأنا أريدك صاحياً. وليلة بعد ليلة،
لا أعرف متى، ستسمع صوتي. يا إلّهي.
أتكلّم وحدي. أتجاوز الظّلال لأراك.

أرفعُ يدي فتقصّها من أطرافها

(*) أُوتيرو (بيلباو ١٩١٦ ـ مدريد ١٩٧٩). من مؤلّفاته: «ملاك بَشري بفَخْر» (١٩٥٠)، «تَضاعُف الوعي» (١٩٥١)، «قَدِم» (١٩٥٨)، «ما له علاقة بإسبانيا» (١٩٦٤).

أفتحُ عينيّ فتقتلعهما
عَطِشٌ أنا، ورِمالك تتحوّل إلى مِلْح.

أن تكون إنساناً، فهذا يعني: الرّعب بيدينِ مليئتين
أن تكون ـ أو لا تكون ـ أبدياً، عابِراً.
ملاكٌ أنت، بجناحين من سَلاسِل!

بحدّةٍ أُطارِدُك.
بحدّةٍ أمزّق
وحدتي القاتلة، أُناديك
بدقّات الصّمت. أقول لك: تَعالَ

كميت غاضِب. تَعال معي
عليك أن تموت. معكَ أُكوِّن
أبديّتي. [ممَّ. ممَّن.] منذ متى
أنا معك بهذه الحِدّة.

وأبقى ميتاً، واقفاً. لكنّي أُناديك
بدقّاتٍ من الاحتضار. تَعال. ولا تريد المجيء.
وأبقى ميتاً، واقفاً. لكنّي أُحِبُّك
بقبلات من القلق والاحتضار.
ولا تريد. أنتَ الحيّ. أنت الذي يجرح
بحدَّةٍ قَلقي.

سرد ٢

أتـذكّر. لا أتذكّر. الرّيح. البحر.
رجـل عند حافّة الشاطىء الصخريّ. الرّيح.
تنطلق من البحر أمواجٌ مرعِبة.
رجل عند حافّة الشاطىء الصخريّ. أتذكّر
لا أتذكّر. الذّراع
مرفوعة نحو سماءٍ شاحِبة.
الريح. تتلاطم الأمواجُ
فوق الصّخور.
رجل عند حافّة
الموت.
البحر.

السماء صامِتة. رماد. السماء.
أتذكّر. أسمع صدى الأمواج.
الريح. بين الصّدغين. لا أتذكّر.
رجل عند حافّة الشاطىء الصخريّ، يصرخ
يفتح ذراعيه ويضمّهما.
رجل أعمى.
أتذكّر. مرفوع الجبين. ريحٌ باردة
تصفع روحه. لا أتذكّر. أرى
البحر.
لا شيء في الداخل.

أتقدّم نحو ضوء. نحو ضوءٍ
أتقدّم. لا أرى.
أسمع صمت الجليد.
وأُحرّك ذِراعيّ.
أُحرّكهما نحو الضوء.
وأتعثّر،
وأُحرّك ذِراعيّ
وأطفو تحت الشمس
آه أيّها الفَرح!
وأتقدّم... لا أتذكّر
أكثر من ذلك. هذا كلّ ما أعرفه.
لو تعرفه أنت أيضاً.

بلاس دي أوتيرو

[من «قلق»]

خوان ادواردو سيرلوت(*)

(Juan Eduardo Cirlot)

مُبادَلة

I

في مياه المستنقع، أتأمّل
البياض السماوي لجسدك
العاري تحت حَقْل الغيوم،
المحاط بالغابة الخضراء.

بالقرب من هنا ينحلّ البحرُ
في الرمال الرمادية والعشب.
يدان بين الحجارة الناتئة
وعيناك الزرقاوان في السماء.

تقترب الأجنحة من الأمواجِ

(*) سيرلوت، (برشلونة ١٩١٦ ـ ١٩٧٣)، شاعر وناقد فنّي. من مؤلّفاته: «نشيد الحياة الميتة» (١٩٤٦)، «مَرثاة سومريّة» (١٩٤٩)، «قصر الفِضّة» (١٩٥٥).

الضائعة في صفحات النار.
بْرونْوِنْ قلبي، والنجوم
على الأرض السوداء الشاحبة.

II

على الأرض السوداء والنّجوم
البياض السماوي والرمادي
بُرونْوِنْ، قلبي يتفتّت
وعيناك الزرقاوان في العشب.

الأجنحة الضائعة في صفحات
الغابة، تقترب من جسدك.
يدان بين حجارة المستنقع
في رمالِ الغيوم الرمادية.

أنا المحاط بالنار الخضراء
أتأمّل مياه السماوات
بالقرب من هنا حقل الأمواج،
عارٍ بين نتوء المياه.

III

الغيوم بين العشب، والنجوم
الضائعة الناتئة بين الصفحات.

قلبي في الرمال الرماديّة.
يدان بين الحجارة، مع النار.
تقترب الأجنحةُ من الأمواج.
جسدك العاري تحت الحقل
بْرُونْونْ، فوق الأرض السوداء تحت
البياض السماويّ والرماديّ.

عيناك الزرقاوان في الغابة.
البحر ينحلّ في السماوات.
أتأمّل المستنقع القريب، المحاط
بالمياه الخضراء.

IV

والحقل الأخضر العاري يحيط
بالبحر الذي ينحلّ في الرمال
الرمادية.

بالقرب من هنا، الأمواج في الغابة.

قلبي المكَوْكَب في عيونِ الماءِ
الضائع والناتىء
في الغيوم.

بْرُونْوِن، فوق سوادِ
بياضِ الأرض الرمادية
تقترب الأجنحةُ من العشب،
تحت يديّ المستنقع
وحجارة السماوات الزرقاء.

أتأمّل جسدك السماوي
بين صفحات النّار.

V

بْرُونْوِن بين الأجنحة والأمواج
فوق الغيوم الرماديّة والأرض.

عيناك في السماوات النائئة
والنّجوم في الحجارة الزرقاء.

يدان بين صفحات النار
ومياه الأعشاب الضائعة.

VI

البحر بين يديّ الغيوم.
البحر بين غيوم الأعشاب.
البحر بين أعشاب جسدك.
جسدك في عيون السماوات.

خوان ادورادو سيرلوت

[من «قصائد برونْوِن»]

خوسيه مانويل كابلييرو بونالد(*)

(jose Manuel Caballero Bonald)

شعاع الشك

الموضوع الصّفر

مرآةٌ معكوسة. هل تستطيع
وضع حدّ لشعاع الشكِّ
الذي يصدّ، ليلاً،
الصُّوَرَ المجزّأة للوقت؟

لا أحد يجيب،
بينما تنبثقُ أنت
في الذاكرةِ
التي ليست منك، تُواجه
ما ينوب عنك وتَقبع
وراء الصّواب كصورة

(*) بونالد، (خيريس دي لافرانتيرا، ١٩٢٦)، شاعر وقَصصيّ. من مؤلّفاته: «كشوف» (١٩٥٢)، «الساعات الميتة» (١٩٥٩)، «دفاتر الوتَر» (١٩٦٣)، «حِطّة البطل» (١٩٧٧).

لأثرٍ احتياليّ للحقيقة.

ضرورة الشك

قبل أن يكون جسدك، كانت هذه القصّة
التي عشناها معاً
في الليلة المتقلّبة.

تَظاهُرٌ عنيد
يهمل المكانَ الذي يبحث فيه واحدنا عن الآخر،
تَلَمُّساً.
يتركُ في جوارِ
الضَّوءِ إحساساً
بظلالِ الأسئلة التي لم تُطرح أبداً.

عبثاً نجتاز
المسافاتِ الباقية
بين الشكوك الأخيرة والوحدة.
ربّما نقتنع
بهذا الواقع المؤقّت
الذي يلتهمُ مسعى الحُلم.

خوسيه بونالد

[من «حطّة البطل»]

كارلوس بارّال(*)

(Carlos Barral)

ريح زجاجيّة

سأدخل مغارةَ
الثّورِ البرّي والسّلكِ الحديديّ،
والحجرِ المقْصوب الذي لم أعرفه
من قبل.
مُلِحٌّ أنا وضعيف،
كالمَرْمَر.

سأمضي.
سأمضي في الممرّ
الضيّق
بلا ألم الذين يقطنونه
من خلال الظلال الشاسعة،
فوق ريح زجاجيّة.
وهُم رواية في حُلم
والحُلم سريع جداً

(*) بارّال، (برشلونة ١٩٢٨ ـ ١٩٩٠) شاعر، قصصيّ وناشر. من مؤلّفاته: «المياه المكرّرة» (١٩٥٢)، «عاصِميّ» (١٩٥٧)، «استخبار شخصي حول الفَجر» (١٩٧٠).

تتحرّك الجفون
ثم تعود لتقتفي أثرها. . .
اضطراب وخوف
وعميان كالدّخان
يتساءلون بلا جدوى.
هم يعرفون
وأنا لا أعرف.
سأتحقّق من العقد القديم
وأرى إذا كان لا يزال مفهوماً
وإذا كان الربيع المعذّب
يعيش هناك
في ضجيج الأبراج.
إذا كانت الأجساد لا تزال
توقّع اسمها على الموت،
إذا كان الدمّ المقْتَرَح،
إذا كان الله المولود، إذا كان الحبّ
كورقةِ سَرْخَس تصعد إلى السماء. . .
أيّتها القُبَّة، أتساءل
إذا ما كان الوقت مناسِباً
والأَجَل الذي وَضَعْتِ. . .
هل يجمعُ الألمُ بين الدماءِ
المصابة بعَدْوى والجباه؟

كارلوس بارّال

[مقتطفات من «استنزاف ورموز»]

فرانسسكو برينس(*)
(Francisco Brines)

العتمة العارية

ميول عند المغيب

ثمة ضوءٌ يغطّي حقلَ الظلال ِكلّه
ويتّجه صوب اللّيل. ترتاح
أشجارُ البرتقال، والبيوت المهملة،
والجبال المعلّقة في الفراغ.
السِّلم معي، لا يعقبه
إلّا الحلم الأكثر حرّية من السعادة.
أحِبُّ الحياة والعالم المُبْهَم.

في قُرى السّهل، عند شاطىء
البحر، تلمعُ أضواء ورديّة: تحترق
قبل النجوم، والنوافذ.
البحر يَسْوَدُّ في البعيد

(*) برينس، (أوليفا، ١٩٣٢). من مؤلّفاته: «كلام للظّلام» (١٩٦٦)، «خريف الورود» (١٩٨٩).

وتستعر حُمّى الجسد:
يدعوني إلى اللّذةِ مَنْ يَعيش هناك.

تواصُل الورود

حيث يُطالعك الضوء، اتبع الضوء،
هناك حيث الأجساد تتقدّم
وراء الأمواج التي تغسل الرمال.
حيث تشمّ رائحة الزهرة،
يحوم النّحل الجديد، وحشرات أُخرى
تمسك بالبحر. وحيث عشت
خديعة العالم: براءتك،
والنجوم المستمرّة نفسها.
أعمى،
تنظر إلى الضوء والأمواج والنّحل
والحشرات والنجوم. الطريقُ
مليء بالورود، ولا تدوس
إلّا العتمة العارية.
تدخل البيت، تقفل الباب:
لا أحد ينتظرك ولا تنتظر أحداً.

فرانسسكو برينس

[من «إصرار في لوثبل»]

كلاوديو رودريغث(*)

(Claudio rodriguez)

ساحرات الظهيرة

ليست أشياء عجائز
أو إبَر بلا عَيْن أو دبابيس
بلا رأس.
لا تقفز كالملح في النار،
هذا السّحر الأكيد، هذه الرُّقْيَة
المؤذية القديمة. لا زُوفاء
للرّيّ ولا شمعة. لكلّ شكل
من أشكال الحياة نقطة التهاب
ونَيْزَك. هناك حيث اقتراع
الحواسّ يبحث عن ملكية.
هناك حيث يتجمّد الكائن
في الصُّوف الحيّ، وحيث تقطن
الشَّعْوَذَة. الجسد ليس وحيداً
إلى هذا الحدّ، ومعه اسطورة
الخطأ. ما يخدعنا: في تكوين

(*) رودريغث، (زامورا، ١٩٣٤). من مؤلّفاته: «المتآمرون» (١٩٥٨)، «طيران الاحتفال» (١٩٧٦).

المادّة نفسها، في وضوح
من الاحتيال،
طَرْفة عين، محلول،
ارتعاش قِرْمزي، دواعي القلق.
أمامكم، في هذه الظهيرة، من شهر أيلول،
قبّعة سوداء تنضح بالزيت، وساحرة.
وفي ثنايا الهواء وفوق مذابح الفضاء،
عيوبٌ مدفونة، أماكن
لشراء القلب، وصفةٌ
كئيبة للحبّ. في منتصف النّهار،
كانت اللثّة الجافة ـ لا الشّفاه ـ
هي التي تمصّ من دمائنا الصّلوات
والشتائم، الذكريات
والنسيان. كلّ ما كان سكينة
وحُمّى. كمن يقرأ في سطرٍ مُمْحُوّ
نَدمَ حياة، بصلابةٍ وشفقة
وإيمان وكره. الآن، عند الظهيرة،
ومع اشتداد الحرّ وانطفاء المَذاق،
نتأمّلُ الأنقاضَ العميقة
وتَقَدُّم الأشياء، نتأمّل
الهذيان الأبدي، بينما تصيح
سنونوة الهرَب.

كلاوديو رودريغث

[من «تحالُف وإدانة»]

بالوما بالاو(*)

(Paloma Palao)

المنفى

كانت امرأة ضعيفة أمام الحبّ.
فَرَحُ الصّيف اللاذع يجتاز
قَدَرَكِ كَيدٍ تفتح الماء
في حفرة صغيرة. فَرَحُ
الصّيف اللاذع يقول
إن الجبال تجتمع هناك،
حيث ينفتح نَشيدُكِ،
لتقدّم لكِ الأُلْفَة
والصّرير المنفِّر لنظرتك.
كان عليكِ اجتياز مسافات طويلة،
والعالم صغير لِقَدَميك. وكنت متمسّكة

(*) بالاو، (مدريد ١٩٤٤ - ١٩٨٦). من مؤلّفاتها: «القِطّ بالقرب من الماء» (١٩٧٠)، «قيامة الذاكرة» (١٩٧٧)، «تأمّل المنفى» (١٩٨٢).

بالرّاحة، بطريقة خَطِرة. تحت ضوء
الفجر المحترق، تبحثين عن السؤال
وتبكين بحزنٍ أمام فرحِ
مرآتك. الجبالُ حِجْرُك
والأرض كلّها لا تفهم الكارثة.
سألتقط الضوء ببراءةٍ
اليد التي تسجن
الظّلمة، حيال اللاجدوى
الأعمى للفعل. لا أحد ينتهي
في النقطة ذاتها التي انطلق منها.
كلُّ مغامرة قيامةٌ، في هذا البعيدِ
الآخر الذي يصبح ممكناً.

بالوما بالاو

[من «تأمُّل المنفى»]

أنطونيو كوليناس(*)

(Antonio Colinas)

جنون الحلم

هنا، في الجزيرة العربيّة، يعكّر ماءُ
نبعِ النسيانِ ذاكرتي ودمي.
وأسقط فوق الظلّ، بلا ظلّ شجرةِ الزيتون
أفقد وعيي، وحين أفقده أملكه.
آه، لو كنتُ هنا في فَوَران العصافير
في ساعةِ الجبل الطارئة.
أو ربّما أتمتّع يوماً بهذه النار
في المكانِ نفسه.
وأحسّ بأنّني خالد، لكن تتسرّب أحياناً،
في هدوء الفردوس المَهيب، أبيات
شعريّة: بينما يلمع الدّمُ تحت الأرض،

(*) كوليناس، (ليون، ١٩٤٦)، «ضريح في تركينيا» (١٩٧٥)، «أسطرلاب» (١٩٧٩)، «ليلة أبعد من الليل» (١٩٨٤).

تُشعل الأرضُ الدَّمَ وتشربه.
الوقت يمكن لجمه، وأنا الوقت.
مُرَوْبِص وأقود حياتي إلى الرَّوْبَصَة.
وأرى الحفرة البيضاء التي تعرف سرّ
حياتي الضائعة وحَيَواتي الحالمة.
الحفرة التي تحتوي على السرّ
واللغز، تروي عطش الروح.
عند الفجر، ترتعش أهدابي في ظلّ
النخيل. وأعرف أنّ حَلاوَة زهر الليمون
تمنعني من التفكير، وكذلك وَشْوَشَة الماء،
عند الظهيرة. وأعرف أنّ القيلولة
قد تكون طويلة وعميقة، وحين أنهض
من نومي أطردُ الحياة، وأرغب
في أحلام مجنونة، وأعرف أنّي لن أستطيع
النوم، مثل العندليب، في الليل المكَوْكَب.

أنطونيو كوليناس

[من «ليلة أبعد من الليل»]

بوريثا كانيلو(*)
(Pureza Canelo)

حكاية الفجر

الغابة هنا لأنّها مدعُوَّة.
جاءت مدى متحرّكاً
لأُحبّها كامرأة هارِبة،
عارية في صلابة براعمها،
ناعمة تجعلني أعتنق الهاوية.

سأعشق، مرّة أُخرى، عالماً فانِياً
من خلال الكلمة التي ستنتمي وحدها
إلى عظامي. وإذا ما دخلت إلى هذه العجائن
فإنّك ستدفع ثمن دخولك لأنّها تشبهني.
تعال إذن إلى طاقة الحَلاوَة. سيلعب
اللّغويّ والشاعر بشطرنج حُبّي المُشْتَهى.

قصيدة النار غير المنطقيّة

ثمة سَرْخَس
يتأمّل ضفيرته في هذه الصالة

(*) كانيلو، (موراليخا، ١٩٤٦)، من مؤلّفاتها: «مكان مشترك» (١٩٧٠)، «قابل للسُّكنى» (١٩٧٩)، «ولَه مُسْتَحْدَث» (١٩٩١).

حيث تريد أن نكون معاً.
حتّى لو وجدتُ نفسي
في كؤوسٍ تُعتبر
من النّوافل في كسلِ الوجود.
لو تستطيع أنت أن تمزّق
الحكمة
وكلام الصديقة المنحرِف.
ينام النبات لأنّه ينمو
بالقرب من وجهي.
هنا صبغة مُتْعَبَة وخضراء تلطّخ الدم
الذي أصنعه وأتأخّر في وضعه.
الفجرُ حكاية
لا تسقط حتّى لا ينهار منزلي.
وأقترب من اللحظات التي تمسك
برماحها، وأذرعها، وفمها الكبير
الذي يسرقة الضوء من الأموات.
أعرفُ أنّ اللغز لا يمكن اختباره
في ظلّ غنائيّةٍ إرادة مؤقّتة.
وأثقُ بالمنافذ النظيفة
التي يكشف الكلام عن فعّاليّتها...

بوريثا كانيلو

[من «قابل للسُّكنى»]

فاني روبيو(*)

(Fanny Rubio)

صياد منتصف الليل

درسدي (Dresde)(**)

ظَهْرُك ابن البجعة والانفجار.

وصلتُ
ساعةَ يهمُّ مُنْتَصَفِ اللّيلِ
بالرحيل.

اقتفيتُ أثرك المعدنيّ ورأيتُ
تاجَ ملك بولونيّ يتدحرج
بين أعمدةٍ مقطوعةِ الرأس.

كان بإمكاني الاستماع إلى فَرْقَعَةِ القطرة الأخيرة

(*) روبيو، (لِيناريس، ١٩٤٩)، شاعرة، قصصيّة وناقدة. من مؤلّفاتها: «انقباض وظَهر» (١٩٨٩). «درسدي» (١٩٩٠).

(**) مدينة ألمانيّة قُصفت بشِدّة أثناء الحرب العالمية الثانية.

مِن الرّصاص فوق القُبَّة.
رِقّةٌ في حَدقتيّ
أحسستُ بها من عصفِ النّار
وكان عليّ أن أبدأ منذ أوّل الليل
بتهجئة أنقاض معبدك
وأتعرّف إلى مجرى النّملة البعيد
وصولاً إلى الماء المستدير.

هكذا أجلس داخل عينيّ
عند حافّة الظّهر الشاحب،
أستمع إلى النّبض الأخضر
للنّحلة المنتظِرة داخل الثّمرة المتكلّسة.

ببساطة، تركتُ زَهْرَ النّرد
الذي أُعلن عنه، في الليلةِ المتوقّفة،
درسدي،
كيف سيكون فَجْرُك.

خراب نوفمبر

المعدنُ النّاعمُ يدخل لَيْلَك
ويطبعُ قبلةً على عنقك.
عصيرُ الكِلْس من أجلِ خَوْفك
أميرة الشوكة الصغيرة.

اليوم، بحثتَ بين ثيابك
عن سُكَّر السّوسن
ولم تأخذ معك في الرّحلة
إلّا جواربك . . .

غروبُ الحصادِ في المدينة،
الموعد المقدّس للعقرب.
هذا هو غبار الطّلع الذي يختمر
في خريف عينيك.

تجتاز الضّباب سباحةً،
يتحوّل الثّلج إلى عصفور خاطف
إذا ما سقط القلب
لأنّ مجذافك الأبيض تركه يسقط.
أجنحةٌ من جليد في ابتسامتك،
فَحْمُ عيد المولد الهشّ.
في انحناءِ رُكْبَتِك، أنسى
دفتر الأسماء.

فاني روبيو

[من «درسدي»]

خوان كارلوس سونيين(*)

(Juan Carlos Suñén)

مهرجان النّار

I

تَقطُن الخطيئةُ في فندق اليقين.
تجلس على عرشِ الألغاز المكشوفة،
وتنامُ في ضجَّة الأمم.

ليست الحريّة ما قيل لكم عنها.
إنّها سببُ المدّ والجزر.

II

الأصواتُ كلّها تَنبع من الصمت.
وكذلك صوت البديل... يصل ويبحث
عنّي، هناك حيث أضيع. يبحث عنّي في منازلِ الكلام

(*) سونيين، (مدريد ١٩٥٦). شاعر وناقد أدبي. من مؤلّفاته: «ملاكٌ أقلّ» (١٩٨٩). «للثروة والأزهار» (١٩٩١).

والرَّيْبَة. يبحث عنّي في الأحلام المُضْمَرة وفي ضواحي
العَقيق الأحمر. يبحث عنّي في المرايا السَّبع
التي خُتِمَتْ للأبد من أجلِ بكاءِ أَخَواتي.

وأبعد من ذلك أيضاً:
في أَنْهُرِ الجِلد والزّيت حيث يغسل
رعاة الأشجار آلامهم وذنوبهم...

III

أنظر إليها الآن: تكاد أن تكون عذراء،
رقيقة ولا تعرف إلى أيّ معدنٍ غامض
ينتمي عُرْيها الذي تحيّيه السّيوف.

لسانُها يظهر في مهرجان النار.
شُعاعٌ في عينِ الزّواحف.

فوق هذا الجسد، يسقط الحبُّ ميتاً!
ضَع الأُفق فوق هذا السّرير، وأنا
أبتكرُ فَجْره وغروبه!

خوان كارلوس سونيين
[من «ملاك أقلّ»]

منتشو غوتييريث(*)

(Menchu Gutierrez)

الحديقة والبحر

صُلْبانٌ في الثلج
تَحول دون مرور الرَّجُل.
عيناهُ خيطٌ من الثَّلج،
حُبٌّ من الثّلج قَدَمُهُ
الباردة.
عصافيرُ الثّلج
شَهْقَتُهُ الضاحكة الأخيرة
التي لا معنى لها في هذه الأرض.

الزهرةُ تمنحك روحاً،
فَقَدْتُك
وأَبْحثُ عنك.
عشبُ جسدك
يدور حول ضفافِ الحُفْرة،
الدخولُ إلى المغارةِ التي يلجأ إليها قلبك

(*) غوتييريث، (مدريد، ١٩٥٧). من مؤلّفاتها: «الجُذْجُد، الضوء والمَخْطوبة» (١٩٨١)، «وَحْل الذاكرة» (١٩٨٧)، «العَضَة البيضاء» (١٩٨٩).

المُثْقَل بكآبةٍ خضراء داكنة،
تِنّينٌ مليء بالنار.
وجهُ القمر يحوم حولك
والارتعاش يَسْتَولي على أمواجِ
بحرٍ من الأيائل الهاربة.

❋

أحفظُ في خاصِرتك
أسراري،
نَوْمي العميق.

. . . .

السّاحرُ يحجبُ حديقتنا بمنديل.
تحت المنديل، حديقتنا البحر
وفمها مليء بالأغاني.

❋

الغَيْبُ أوّلاً،
ثمّ الوقت المهشّم،
القمر المتأخِّر،
انْصِراف النّجوم.
الملكُ الذي يُطالب برأسنا
لن يتأخّر في المجيء.

منتشو غوتييريث
[من «العضّة البيضاء»]

كلارا خانيس(*)

(Clara Janés)

دائرة الظّلال

احتفال

أَنْظُر إلى قَدَمي كيف تتموَّج وهي تقترب من شفتيك:
ثمرة بين الحجُب تمنحكَ الرّقص.
وبينما يشرعُ جسدي في رسمِ الكثبان
والأمواجِ الصاخبة، تنبسطُ الأذرُع
كنخلة. الشَّعر يشبه مداعبة
الهواء، والبطن المتموِّج كأرضٍ
لا يتراجع في احتفال استدارته الناعمة،
والاصرار على ملاحقته يُعِدُّ للحظة
مقدّسة يجعل فيها الإلّه غُبار الطّلع

(*) خانيس، (برشلونة، ١٩٤٠). شاعرة، قَصصيّة، باحثة ومُتَرْجِمة. من مؤلّفاتها الشعريّة: «أنطولوجيا ذاتية» (١٩٧٩)، «كتاب الاستلاب» (١٩٨٠)، «إيروس» (Eros) (١٩٨١)، «الهلال الخصيب» (١٩٨٩)، «نحو الفجر» (١٩٩٢). من مؤلّفاتها القصصيّة: «أحصنة الحلم» (١٩٨٩) و«رجل عدن» (١٩٩١)...

(**) حجر لبنيّ كريم مُتَغيِّر الألوان ـ (المترجم).

الخصب يندفع ويجري، كما تُعلن أبوابُ
القصر الملكي في خُورسباد.

[من «الهلال الخصيب»]

عين الهِرّ(**)

ثمة سرٌّ ينحلُّ في الغيمة،
نسيانٌ بَيْضَويّ يقتفي أَثَرَهُ الضوءُ
دائماً تستردّه شرارةٌ
وتقدِّمُ نفسها:
نهار اللّغز.

لازَوَرد

عِرْقُ الذَّهب يكسر صلابته
والحجاب يقتلع الليل الخَطِر.
أيّ وميض مفاجىء يَقطع
دائرةَ الظّلالِ المزرَّقة!

حَجر القمر

مختبىء في ندى اللّيل
مع بريق السِّنّوريّ
يكشف عن مغامرة الأحلام.
التيجان الرقيقة للمياه
تخضع لضوئه، والتلاشي
يستسلمُ لمؤامرة الحبّ،

أسيرة بَتَلاتِ الهواءِ السوداء.

[من «جَوْهَريّ»]

نجمةُ الأُفولِ بين الأشجار
تُسافِرُ إلى أيّامِ الطفولةِ البعيدة.

نجمة الأُفول

ذروةُ الجبال
وشاحٌ للأحلام،
كلُّ جِذْعٍ جَسَدُ الحبيبِ،
المياهُ المستقِرَّة
ترسمُ الانخطاف
وفي خطّ الأفق المحمرّ
تتقاطعُ الأغصانُ
المشتعلة في القلب.
نجمةُ الأُفولِ
المتّجهة نحو مَشاهد بعيدة
أَصِلُ إليكِ بعينيّ
وقبل أن يلفّني الظلّ
أرتقي الكائن
وأبلغُ أيّامَ أُثنابستِم
أتأمّل الأراضي
التي يرويها نهرُ الفرات.

***

في الليلِ
المسوَّر بالظلال
تُزهرُ النّجوم.
أتلاشى ويسقط
في التلاشي الوشاحُ الأسود،
يغطّيني ككَفَن.
الحُلم المُطيع
يستقبلُ نورَه،
هذا الخيط الفضيّ
الذي يضيع
ويهتدي إلى طريقهِ
مع الفجر.

كلارا خانيس
[من «ورود النّار»]

ان سلاسيك(*)

(Anne Slacik)

اسم اللّوحة

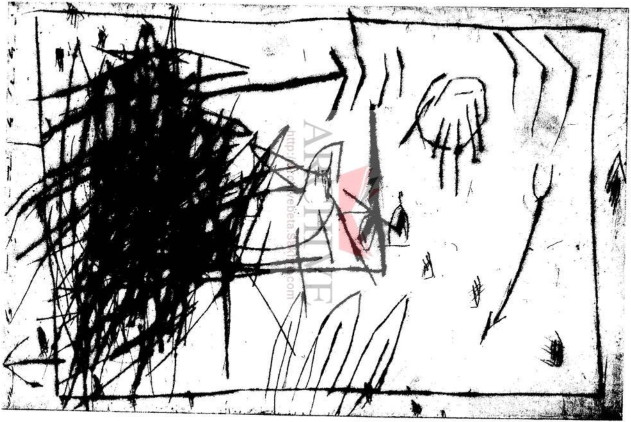
- I -

إذا كانت عناوين بعض لوحاتي، ومنها، على سبيل المثال، «لبنان»، و«القيروان»، تشير الى مطارح عربيّة، فإنّ علاقتي بالعالم العربي تذهب أبعد من ذلك وتُعانق الماضي والحاضر.

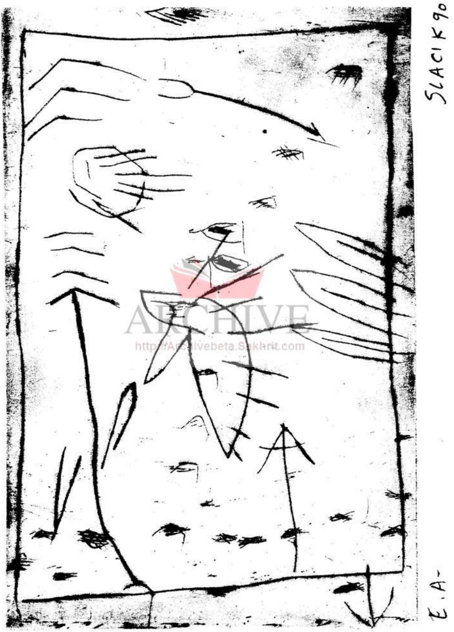
ما يعنيني من هذا الماضي هو أصل الكتابة وفروعها وما ترمزه، بالنسبة إليّ، على المستوى التشكيلي. ومن هنا ألتقي بالحضارة السومريّة وأتمثّل بعض رموزها، كما أستوحي منها أساليبي الخاصّة. لقد اكتشفت هذه الحضارة يوم كنت أدرس تاريخ الفنون في «السوربون». لفتني إليها استاذي برنار تايسيدر وفتح أمامي آفاقها الرحبة.

أمّا حاضر تلك البلاد، فيبدأ في داخلي أوّلاً. أنا إبنة الجنوب الفرنسي، وبلدان البحر الأبيض المتوسّط هي مهد الانسانيّة. ثقافتها تتفاعل في داخلي، من اسبانيا إلى فرنسا، إلى المناطق المتوسّطية الأخرى. ومن هذا المنطلق، أجد أن بيكاسو وماتيس يمثّلان، بأساليب مختلفة، أبرز التيارات الفنّية الحديثة. الأوّل تخرج أعماله من جسده بعُنف، بينما توحي أعمال الثاني بالصفاء. ولقد انفتح الإثنان، وبالأخصّ ماتيس، على الثقافات القديمة وفنونها (الأيقونات والمحفورات والفسيفساء. . .).

(*) آن سلاسيك، فنّانة فرنسية من مواليد ١٩٥٩. درست تاريخ الفنون في جامعة «السوربون»، وأقامت معارض فرديّة عدّة، كما شاركت في معارض جماعية، وذلك منذ ١٩٨١. والنصّ الذي ننشره هنا خلاصة لأجوبة عن أسئلة طرحتها المجلّة.



E.A- SLACIK 90


SLACIK 90
E.A-

على الضفّة الأُخرى من المتوسّط، سحرني الضوء الذي سحر من قبلي العديد من الفنانين وفي طليعتهم ماتيس. اكتشفتُ ألواناً جديدة. هناك تعرّفتُ إلى نفسي كلّياً ووجدتُ ما تغتذي منه رؤيتي الفنّية. زرتُ القيروان، ورأيتُ متحف «سوسه»، والتقيت بنساء بربر. كنتُ أجلس أرضاً وأرسم، وكنّ يقتربنَ منّي ويلمسنَ وجهي. تقول لي إحداهنّ: «أنتِ لستِ سائحة، أنتِ مُسافِرَة...»

لا رسالة في أعمالي ولا خطاب، لكنّها تنطوي على قصّة. كل عمل عندي ينطلق من حكاية. والعنوان هو خلاصة لقراءاتي الشعريّة. لوحة «لبنان» مثلاً، رسمتُها قبل أن أسمّيها. وهي لوحة يطغى عليها الأزرق اللازوردي والأخضر. في الأمسية الشعرية التي أُقيمت من أجل لبنان في «معهد العالم العربي» استمعتُ إلى قصائد لأدونيس وأتيل عدنان، وكنت برفقة شوقي عبد الأمير. أثناء هذه الأمسية وجدتُ عنوان اللوحة. وَجَدَتْ اللوحةُ اسماً. تعرّفَتْ إلى نفسها. «كل ما يسبق اللوحة يؤدّي إليها»، تقول مارينا تسفيتاييفا. وكلّ ما يتبعها أيضاً. في هذا المجال يمكن التحدُّث عن التزام غير مرئي. أن أسمّي لبنان، فهذا نوع من الالتزام. وقد يكون التزامي بسيطاً، لكنّه حاضر. الأخضر الذي يجتاح اللوحة أخضر مدمّى. هو الجرح والأمل في آن. إنّه تفسير خاصّ. إنّها رؤيتي الداخلية للّوحة... حالياً، أعمل على مشاريع جديدة انطلاقاً من قصائد لعدد من الشعراء، من بينهم ريلكه وأدونيس.

جئتُ العالم العربي، إذن، من طريقين: السَّفَر والشِّعر.

- II -

يتألّف عملي، ألواناً ومكوِّنات وعناصر، من الطبيعة. وتتحرّك في لوحتي المادّة التي تتنفّس بين الأرض والسماء. أذهبُ فيها الى العناصر الأوّليّة للوجود. اللون في عملي أساسي. إنّه الفضاء والمدى والجوهر. أُعِدّه بنفسي. أجبل الصلصال الأحمر والأصفر. أمرّغه في اللوحة التي تتحوّل إلى نسيج من الألوان: الأبيض الصافي تحت الأزرق، والأزرق تحت الأخضر والبنّي تحت الأصفر، وصولاً إلى السّطح. والسطح يمكن أن يُقسم تبعاً للألوان التي تتوزّعه. المستويات الملوّنة تخضع للبعد الهندسي أحياناً: مربّع داخل مربّع، أو مثلّث أزرق صغير في زاوية لوحة بيضاء كبيرة، وهذا ما يمنحها مزيداً من القوّة. أتلاعب أحياناً بالمادّة التي تتكوّن منها القماشة، فيتأثّر بها اللون: لامِع أو كامِد، مثلما يتراوح جسدُ اللوحة بين مناطق رمليّة وأخرى مُعَجَّنة. لكنّي أسرع فأوضح أنّ عملي لا يقتصر فقط على المادّة، لأنّ العناصر التي استعملها، مهما تنوّعت، ليست هدفاً

بذاتها. إنّها البُعْد «الظاهر» والملموس للعمل الفنّي الذي يسعى إلى تخطّي نفسه باستمرار.

من خلال تقاطُع الخطوط والألوان، أُقدّم كتابتي التشكيلية الخاصة. والاشارات التي أرسمها أو أحفرها فوق سطح اللوحة ليست مرتبطة بمصير اللوحة ككلّ. إنّها الجلد الخارجي للعمل، وهي قائمة بذاتها، وتتطوّر وفق سياق خاصّ وعلاقات خاصّة. ومثلما ألتفت إلى إشارة سومريّة، يمكن أن أتوقّف عند خطّ بسيط أعثر عليه على حائط أو في رسوم الأطفال.

أحياناً، أتعب من الرّسم، فألجأ إلى الحفر. والحفر يطمئن أكثر، إذ يسهل على الفنّان ضبطه، من الناحية التقنية. قوام الحفر الدّقة في الخطوط، بينما تفلت منّا، في الرسم، بعض العناصر. بين الرسم والحفر أيضاً، أنتقل من مادّة إلى أُخرى.

- III -

حيال الفوضى السائدة التي تعيشها الفنون التشكيلية، يبقى أمام الفنّان أن يختار طريقه. والطريق الذي اخترته لنفسي، منذ البداية، هو الرسم. درّستُ الرسم طوال ثماني سنوات، ثمّ تركتُ التدريس لأعيش قدر المستطاع وحدي، مع اللوحة. لأتفرّغ لعملي بصورة أفضل.

ثمة معايير نقديّة تحاول أن تفرض نفسها على الفنّ، وهي التي تحدّد الأُسس التي يجب على الفنان اتّباعها. لكن ما يُفرض على الساحة الفنّية، في أحيان كثيرة، يخلو من أيّ عُمق. المشروع الفنّي لا تحدّده المادّة التي يتألف منها. الخيوط الكهربائية والموادّ المعدنية التي يشجّعون على استعمالها هي عناصر في اللوحة لكنّها ليست اللوحة أبداً. العلاقات العامّة تلعب دوراً كبيراً اليوم. والفنّانون يكرّسون وقتاً أكبر لهذه العلاقات لا للإبداع. في هذا المناخ العامّ، نسي أغلب الفنّانين المفهوم الأساسي الذي يقوم عليه الفنّ، أي البعد الانساني. إنّ ما يسمّى شخصياً في الحضارات القديمة، ومنها الحضارة السومرية، هو هذا البعد بالذات... الفنّ الحقيقي اليوم مغامرة. والمغامرة الأكبر هي كتابة الشعر. إنّها ضربٌ من البطولة الخالصة.

إلّا أن أزمة السّوق الفنّية التي بدأت تطالعنا في الآونة الأخيرة تؤكّد على أنّ هذا الواقع المزيّف لا يمكن أن يستمرّ. ثمّة نَسَق آخر سيولد وسيفتح الطريق أمام نتاجات أكثر صدقاً وأصالة.

آن سلاسيك

شوقي عبد الأمير

خذ هيكلا عظميا لطائر...

قراءة في رسوم آن سلاسيك

خُذْ بداهةً
من الأفضل أن تكونَ زرقاء
وَجرِّب أن تتركَ فوقها بصماتِ لُغزِكَ.

خُذ أزرقَ
لا يذكرُ السماءَ ولا البحرَ
واجعل منهُ الجهات الأربع.

خُذ أشكالَ دُمىً ومومياءات
وحاول أن تلعبَ بها كما يفعل الأطفال
أو كما يفعل الطغاة.

خُذ دمَ ليلةٍ جريحة
واتركهُ يسيل قماشة بيضاء.

خُذ تراباً بلون الحنّاء
وارسم قيروان.

خُذ أخضرَ
قبلَ بعد الربيع
واتركهُ يدمى في وجه لبنان.

خُذ هيكلاً عظميّاً لطائر
وعلّقهُ في الريح.

خُذ أبجدية أولى
واملأ بها شدقيك
قبل الكلام.

خُذ ملجأً في مربّع
واقفزْ منه إلى هاوية.

خُذ نافذةً على مقبرة
والتقط فوق اللوحة صور كائنات هلامية
تحاول اختراق حاجز الموت.

خُذ قبضةً من غبار
وجرِّبْ أن تلوِّنه.

خُذ صفحة من حجر لازوردي
واكتب فوقها بالأزرق.

خُذ ضَفَّةً يغمرُها الماء
وارسمْ يدها التي لم تزل عالقة
في اليابسة.

خُذ غيمة أمطرتْ

واسرق أشكالَ انهيارها.

خُذ دفتراً مكتوباً
فوق صفحاتٍ من رمل
واترك الريح تمحو.

خُذ مغارة مكعَّبة
فوق تلّ من الاسمنت والألمنيوم
واصنع منها جزيرة في محيط من رماد.

خُذ لوناً قرمزياً
وارسم كاتدرائية سقفها مليء بعصافير
في هيئة صُلبان صغيرة.

خُذ جُرحاً
يفعلُ ما يُريد.

خُذ منظراً
وارسم ما لا تراه.

خُذ مُربّعاً من أرض تطأها لأوّل وهلة
وعلّقهُ على جدار.

خُذ قَصباً من البردي
أحشاؤُهُ مُفرّغة من الريح
وعلّقهُ على صندوق بريدك.

خُذ قطعاً من أخشاب الكراسي والصّلبان والتوابيت
واتركها تتقاطعُ خلف كتّان اللوحة.

خُذ ما تُريد
في رحيل لا يصل
وعودة لا تعود

هكذا تدخل إلى عالم آن سلاسيك.

شوقي عبد الأمير

مقابسات

نور الدين الزاهي

الهويّة بين القدسيّ والصوفيّ (*)

وقد صار قلبي قابلًا كلَّ صورةٍ
فمرعىً لغزلانٍ وديرٌ لرهبانِ
وبيتٌ لأوثانٍ وكعبةُ طائفٍ
وألواحُ توراةٍ ومصحفُ قرآنِ
أدينُ بدينِ الحبِّ أنّى توجَّهت
ركائبُه فالحبُّ ديني وإيماني

[ابن عربي]

أثناء قراءتي للمقالات الصادرة في كلّ عدد جديد من مجلّة «مواقف»، كنت أتوقّف مرّة ومرات لأمنح فرصة لقلمي كي يسجّل على الهامش ملاحظاته، سواء بصدد ما أرى فيه فسحة لإغناء أفكاري وتطويرها، أو ما أجد نفسي متسائلاً بصدده أو غير مقتنع به، أو ما أجد نفسي عاجزاً عن إصدار حكم بصدده لأنّني لم أطّلع بعد على مصدره، وهو ما يدفعني لبرمجته ضمن لائحة ما يجب الإطّلاع عليه.

وبما أنّ المرء لا يمكنه أن يرى إلى ما هو مُعَدٌّ لرؤيته، فإنّ ملاحظاتي لم تكن سوى تلك التي يعدّني لها اهتمامي. ربما هذا ما يفسّر ميولي نحو مقالات دون أخرى، وباتجاه أعداد دون أخرى، ومجال دون آخر. من داخل تلك التوقفات والملاحظات نسجت خيوط هذا المكتوب الذي فضّلت أن أمنحه صيغة مسترسلة عوض تركه في شكل

(*) قراءة في ثلاثة أعداد من «مواقف» (٦٣، ٦٥ و٦٦).

ملاحظات متقطّعة. وأن أمحوره حول موضوع الهوية بأبعادها القدسية والصوفية، وهو ما يجعله ضمنياً ينتقد ويتّفق، سواء بصفة مباشرة أو غير مباشرة، المضامين التي حملتها الأعداد الثلاثة من المجلة (عدد ٦٣، ٦٥ و٦٦).

إنها ملاحظات أسجّلها اعترافاً بأهميّة مسار المجلة، وأهميّة الكيفية العميقة التي اختارتها لتناول مشكلات وقضايا المجتمعات الراهنة، وبسطها للتحاور.

غيب الهوية

لا تطرح الهوية، بوصفها موضوعاً للنّظر، أسئلة بصدد أشكال تعويضها وإمكانيات فعل ذلك فقط، أي لا يحمل موضوع الهوية إشاراته الأساسية باتجاه الجنسية أو الذاتية... كإمكانيات أصبحت تفرض ذاتها، تحت ضغط الكوني، كبديل له. بل إنّ ما أصبح يستوجبه هذا الموضوع ويلحاح هو تفكيره وتناوله كقضية أو كمشكلة لإيضاح وتبيان طبيعته أولاً، ثم بعد ذلك تأتي لحظة التفكير في أشكال تعويضه.

لقد سلكت أغلب المقالات المتناولة لموضوع الهوية طرقاً تجعل من مبتدأ الهوية حاضراً إما في المجال السياسي أو المجال المنطقي الأرسطي (مبدأ الهوية خصوصاً) أو المجال النفسي(١)، وهو الأمر الذي لا يساعد على استضافة الموضوع داخل سياقه الثقافي بكل ما يحمله هذا السياق من آليات متجذرة في الوعي واللاوعي الجمعيين.

إن تفكير الهوية داخل سياق لغوي عربي ـ إسلامي يرمي بنا داخل عالم من العلامات (Signes) تتجذر دلالاتها ككلّ وتنغرس في جيوب العلاقة المقدسة التي ربطت وتربط الله بالإنسان والإنسان بالله(٢). ضمن هذا السياق ينفلت موضوع الهوية من السياق المنطقي والنفسي والسياسي ليؤسّس كيانه داخل المقدّس والقدسي. إن الهوية تسكن القدسي من زاوية أنّها تحيل إلى «هُوَ» بوصفه إسماً مضمراً لله (لا إلّه إلا هُوَ)، أي أنّها تحيل إلى نقيضها اللامتعينّ، الغائب، وبذلك تتحوّل إلى حجاب أكثر منها تعريف أو تعين أو تحديد...

تحيل الهوية في المعتقدات الإسلامية وعلى رأسها النصّ القرآني إلى إسم الله الأعظم (هُوَ) الذي صعب تحديده وتعيينه على الفقهاء(٣)، وحدّده الصّوفيون في اصطلاحاتهم بوصفه «الهو» الدال على الغيب الذي لا يصحّ شهوده للعيان أو للغير كغيب الهوية المعبّر عنه كنهاً باللاّتعين وهو أبطن البواطن. وبسبب ذلك تصبح الهوية

المعلنة، الظاهرة، ذات الطبيعة الإسمية أو الإثنية أو التاريخية أو اللغوية نسخة ظاهرة فقط وحجاباً أمام إدراك الإنسان للهو/ الغير الذي يؤسس كيانه.

إنّ ربطنا بين الهوية و«الهو» أو «هو» يدفعنا إلى التساؤل عن الإمكانيات الموجودة لتعويض الهوية بمقابل آخر. إنها حجاب يجب ألا نفكّر في تعويضه على اعتبار أنّ الأمر سيكون عبارة عن تعويض حجاب بآخر، بل إن ما يستوجبه الحجاب هو الرَّفع، وهذا الفعل الأخير يتطلّب ممارسة خطوة إلى الوراء، كما يقول م. هايدغر (Martin Hidegger) تسمح لنا بالوقوف وجهاً لوجه أمام القضايا المركزية التي حملها الفكر والتاريخ الإسلاميين. أي الوقوف بدون حجب، ومن ضمنها حجاب الهوية، أمام النصّ الديني من جهة، والواقع التاريخي من جهة أخرى.

لقد فكّر المسلمون، أثناء لحظة الفتوحات (عرب وغير عرب)، في مسألة الهوية، ولم يكن غريباً، كما يقول المفكر عبد الله العروي، أن تحتضن هذه اللحظة القول بأن القرآن مخلوق وأن تتأسس معادلة الانسان بوصفه «غيراً» (Je suis un autre)[٤]. على اعتبار أن تعدّدية الانسان وحضور الغير ضمن الذات قد وجدتا ميدانهما مهيّئاً داخل حقل الفكر والواقع إنطلاقاً من حضور الغير (الأجنبي/ الفارسي. . .) المؤهّل أكثر بحكم تاريخه وثقافته الماضية لطرح الأسئلة المهدمة لحجاب الهوية. إن حضور الغير داخل حقل الذات سمح، في هذه الفترة وبعدها، للمفكرين المسلمين بالإنزياح عن حدود الإسلام النصي والتشريعي والإنفتاح على الغنى «الايتيكي» (Ethique) للاسلام الأمر الذي سمح لهم بتحقيق أمرين مهمّين:

ـ العمل على رفع حجاب الهوية ومعانقة «الهو» بشكل مباشر، بوصفها معانقة للكائن الانساني في تعدّديته الوجودية والثقافية.

ـ التفكير في المستقبل انطلاقاً من الحاضر وفي الكونيّ انطلاقاً من الخاصّ، وذلك عبر تأسيس حركة الفكر في الزمان بوصفها انحداراً باتجاه عمق الذات[٥].

إنهما أمران يقفان بنا وجهاً لوجه مع الصوفية.

الصوفية وغاية رفع الحجاب

حينما نفكّر في الهوية بهذا المنطق نجد أنفسنا داخل الطريق الذي سلكه الصوفيّون في تفكير الغير الذي لا يرتدي لباس الإسم الشخصي أو الإثني أو المعتقدي. لم تقف

الصوفية عند الحدود التي لم يغادرها الفقيه صاحب هاجس العمل على إرساء أسس الشريعة لتقديس كل ما يمسّ العلاقة بالله داخل العالم الدنيوي، كما لم يوكلوا لأنفسهم مهمّة حراسة مدى الاحترام الذي ستحظى به هذه العلاقة ودرجة تطبيق الناس لمقتضياتها الشعائرية. كما لم تقبل الصوفية التواصل مع الذات، المعتقد، الغير... من وراء حجاب منصوب. لقد كان هاجس الصوفية رفع الحجاب، وكلّ الحجب حتى يحصل الكشف. مع ارتفاع الحجاب يكون بإمكان الصوفي أن يجيب عن تساؤله: «من أنا؟». يقول أبو يزيد البسطامي «ربي أين أجدك؟ فارتفعت الحجب، فإذا أنا هو أنا. نعم أنا هو أنا». إنّ جواب الصوفي ليس مسألة محسومة، أو لغواً لفظياً، بل هو جواب أنطولوجي عن مشكلة الهوية. إنّه إعلان عن هوية مخترقة من طرف وسيط (هُوَ). مشروخة بالغير، مسكونة به لدرجة الجنون. هويّة لا تعرف الإنغلاق أو التجانس والاسترسال المطلق.

حينما يصل الصوفي إلى هذه اللحظة، لحظة رفع الحجاب، يحق لكلّ القراءات أن تنتعش، سواء كانت فقهية/ نصّية (إنّه الشرك...) أو سياسية ساذجة (إنّه هروب من الواقع...) أو عقلانية فجّة (إنّه إفراغ للعقل وحطّ من قيمته السامية...). لكن إلى جانب هذه القراءات يحقّ للأنطولوجيا أن تقول بأنّ ما رفعه الصوفيّون هو حجاب الفكر الذي يبحث عن المتجانس والمتماسك والمنطقي والعقلاني، ليؤسّسوا العلاقة المباشرة مع الغير في الذات والذات في الغير، أي ليؤسّسوا العلاقة المباشرة بين الوجود مهما اختلفت اصطلاحاته وتجريداته، والموجود كيفما كانت أشكال تجسّده.

ضمن هذا الإطار تحتلّ مقالة كريستيان جامبي «الإسلام وغناء الأخلاقي»[٦] أهمّيتها. إنّها استحضار للإسلام من زاوية الشيعة والتصوّف (ابن عربي) قصد إعادة قراءة العلاقة التي بإمكانها أن تتأسّس بين الذات والغير. إنّ الإسلام يحمل أكثر من إمكانية لتأسيس هذه العلاقة في حالة إنزياحنا عن حدوده التشريعية والنّصية، واستقبالنا له ضمن فضائه «الإيتيكي» (Ethique). وبفضل هذا البعد «الإيتيكي» نستطيع من دون عدوانية نظرية أو عاطفية البحث والكشف عن الأمكنة التي يشغلها الغير فينا كذوات، كتاريخ وكمعتقد... على اعتبار أنّ البحث عن هذا الغير هو بحث عن الذات أساساً، تلك الذات التي أينعت ذات يوم بفضل اكتنافها لغيرها وتفكيرها فيه كمكوّن داخلي وليس كعنصر خارجي. إنّ تناول الإسلام من زاوية غناء الأخلاقي دعوة إلى الفكر كي يعيد إنصاته من جديد لتأمّلات الصوفية وشطحاتها، ربما كانت منفذاً لرفع الحدود

والحجب بين الفكر والكائن الانساني في تعدّديته. ينشد ابن عربي بهذا الصّدد قائلاً: «عقد الخلائق في الإلّه عقائد. . وأنا أعتقد في كلّ ما اعتقدوه».

إنّ انفتاح الصوفيين بهذه الكيفية على جميع المعتقدات راجع إلى أنهم فكّوا إضمار الهويّة ورفعوا حجبها المجسدة في الأشكال القرآنيّة واللغوية والدينية والمعتقدية.

إن المتصوّفة، يقول روجيه آرنالدين، «هم الذين قدّموا أغنى الاستنتاجات وأكملها. لكن ربما لم يقل كل شيء بعد»(٧). وأظنّ أن خلاصة مماثلة كافية لإعادة قراءة مقالة «إلّه الإسلام».

طريق الصوفيّة، طريق المقدّس

ضمن عملية ربط الصلة بين إعلان الهويّة ومهمّة رفع الحجاب التي دشّنها الصوفيّون بطريقتهم الخاصة، تحتلّ مقالتا «الإسلام والمقدّس» (هوغ ديدييه) و«طريق المقدّس بين المتمرّد والمخلّص» (روجيه دادون) أهمّية خاصة. يقول روجيه دادون: «قد يكون من الأفضل التحدث عن «طريق» المقدس مع محاولة الإفادة من مختلف معاني كلمة «طريق». والإفادة من معاني كلمة طريق لا يمكنها أن تتجاوز تلك التي رسخها الصوفيّون في هذه الكلمة. عندما نتعامل مع المقدس كطريق فإنّنا نعترف به كمسار يخترق ويُخترق، يعْبر ويُعْبَر، يُحوّل ويتحوّل. . . لكن من دون أن يُدَنّس أو يفقد قدسيّته، أي أنّنا نعترف به كدينامية وحركية تفصل وتربط في الوقت نفسه بين عالمين. إنّها مواصفات طريق الصوفية التي داخلها يوحّد الصوفي الديني والدنيوي، وعبرها يبدّد المقدس ويمتلىء به، وفيها تتحوّل نقطة البقاء إلى فناء، والبداية إلى نهاية. . . بهذا المعنى تتأسّس طريق المقدّس داخل طريق الصوفية والعكس صحيح. إنّ الصوفيّين يسلكون طريق القداسة بكل ما للطريق من قدسيّة.

حينما نتعامل مع المقدّس بهذه الكيفية، أي بوصفه طريقاً، يصبح بإمكاننا رفع أحد الحدود التي وضعها كل من المفكّر الإسلامي والغربي بين العالم الإسلامي والعالم الغربي، والتي تتمثل في تمييز العالم الإسلامي بعدم الفصل بين الديني والدنيوي، عكس العالم الغربي الذي يعرف الفصل بين دينه ودنياه. حينما نتعامل مع المقدّس كدينامية وطريق فإننا ضمنياً نستحضره بسمتين أساسيتين: سمة العبور والإختراق، عبور الدنيوي وإختراقه. وإذا كان تبيان هذا الأمر غير عسير في العالم الإسلامي، فإنه لا يصعب لدرجة كبرى في الغرب، فالمقدّس يعبر ويخترق الطفولة، أي يسكن الذاكرة(٨)، يخترق اللغة

ويسكنها، يحضر في طاولات الأكل[٩]، تحمله أسماء الأحياء[١٠]، لا زال يجثم في العمران ويقطن عالم السياسة[١١]. بناءً على كلّ هذا لا يصبح الإختلاف حاصلاً في حضور المقدّس داخل الدنيوي أو خارجه، ولكن في درجة ترسّخه ونمط العلاقة معه، أو بتعبير هوغ ديديه، في حجم الفسحات الدنيوية التي يمنحها وإمكانية تعايش التعدّدية الثقافية داخل حقله[١٢].

إنّ المقدّس بطبيعته يهدم العلاقة الجدلية بين السماء والأرض ويفتّت آلية الإنعكاس بينهما. إنّه طريق ليس لها نقطة وصول محدّدة وثابتة، وهذه هي آليته: آلية الإبهام والغموض التي منحت لشطحات الصوفية قوّتها في سلك هذا الطريق والتوصّل إلى رفع الحجب عنه.

بهذا المعنى كان الصوفيون يفتتنون بغنى الاسلام الأخلاقي وظلّ الاسلام يغتني بغناهم، على اعتبار أنّهم لم يفكّروا في العربي أو المسلم أو الفارسي، بل فكروا في الانسان في انفتاحه على باطنه، عمقه الحامل لأصوات متعدّدة نابعة من أمكنة ثقافية، إثنية ولغوية مختلفة ومتمايزة. إنّه الطريق الذي لم نعثر على مدخله بعد.

نور الدين الزاهي
[المغرب]

الحواشي

(١) نحيل بهذا الخصوص إلى:
- موسى وهبة، «الهوية: التواصل واللغة»، مواقف، العدد ٦٥؛ حيث يعتبرُ الهوية اصطلاحاً سياسياً في الأصل.
- برهان غليون، «أزمة الهوية»، مواقف، العدد ٦٦؛ حيث ينطلق من المرجعية المنطقية الأرسطية بوصفها مبدأ الهوية.
- نزار الزين، «تساؤلات حول الهوية العربية»، مواقف، العدد ٦٦؛ حيث يعتمد على المرجعية النفسية.
ونستثني من حكمنا هذا:
- أحمد بيضون، «هجاس الهوية»، مواقف، العدد ٦٥؛ نظراً لاتفاقنا مع كيفية رؤيته لحضور الآخر داخل ذواتنا وفي الثنايا الظاهرة والخفيّة لجلودنا.
- جمال الدين بن شيخ، «بيت بين لغتين»، مواقف، العدد ٦٦؛ حيث نعتبر حكيه عن الذات كطفولة وذكرى، من بين أنجع السبل لعرض وإدراك الهوية المجروحة والمخترقة من طرف غيرها سواء كانت لغة، فكراً أو سلوكات. . .
- عباس بيضون، «الهوية قلعة جمل»، مواقف، العدد ٦٦؛ حيث تفتح هذه الكتابة منافذ جدّ مهمّة وعميقة لإدراك قضايا الفكر العربي ـ الاسلامي والمتمثّلة في البحث عن هذه القضايا داخل تاريخ الملابس، الجسد، الطعام. . . على اعتبار أنّها قلاع هذا الفكر الخفية والهامشية.

(٢) لقد استوحينا هذه الفكرة من مقالة محمد أركون:
- Comment lire le Coran? in «Lecture du Coran». Ed. Maisonneuve et Larose, Paris, 1982.

(٣) نشير هنا إلى أبي حامد الغزالي. المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى - دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص ١٣٦.

(٤) - Abdallah Laroui, l'idéologie Arabe Contemporaine, F.M., Paris, 1977, p.p.: 159-160.

(٥) المرجع السابق، ص ١٦٣.

(٦) موجودة في مجلة مواقف، العدد ٦٣.

(٧) موجودة في مجلة مواقف، العدد ٦٣.

(٨) يقول ميشال ليريس (M. Leiris)، لو بحثنا في طفولتنا بنوع من الصدق لعثرنا على دوال عديدة تسمح لنا بمعرفة اللون الذي يتّخذه المقدس في حياتنا اليومية. وضمن عملية بحثه في عالم طفولته، يقول م. ليريس، بأنه عثر على بعض الأوثان والقبور وبصفة أعمّ على بعض الأمكنة المقدسّة، من مثل بيت نوم الأبوين الذي لا يحمل دلالته إلا في الليل، ملابس الأب الدالة على قوته وسلطته، صور الجدود المعلقة على الجدران... إنها فعلاً أشياء موسومة بشكل أو بآخر بالمافوق ـ طبيعي. أنظر للتمتّع أكثر:
- M. Leiris, Le sacré dans la vie Quotidienne, in le collège de sociologie, n.r.f., Gallimard, 1979.

(٩) إنّ حضور الطاولة المستطيلة في بيت الأسرة الغربية لا ينفصل عن حضور المستطيل كمكون وحيد للصليب (الرمز المقدّس)، مثلما لا ينفصل حضور الطاولة المستديرة داخل بيت الأسرة العربية ـ الإسلامية عن تصوّر الاسلام للأمّة، للمدينة المحكومة بالتمركز حول الواحد الأحد.

(١٠) لو تمّ تجميع عدد أسماء الأحياء التي تبتدىء بـ (...Saint) في باريس وحدها لتبيّن بكلّ جلاء مدى حضور المقدّس داخل العالم الثقافي (بالمعنى الانتروبولوجي) الغربي.

(١١) إنّ قراءة واحدة لما يكتبه أو كتبه روّاد العلوم السياسية ستكون قادرة على إبراز الحضور المكثّف للقداسة داخل العلاقة التي تربط المناضل الحزبي بالزعيم السياسي، بصورته، بحركاته ولباسه، بقوله وكيفيّة نطقه...

(١٢) هوغ ديدييه، «الإسلام والمقدّس»، مجلة مواقف، العدد ٦٥. ص ١١١.